SİNEMA

Aşktan da Üstün 50 Film

arka pencere yazarlarından



AŞKTAN DA ÜSTÜN 50 FİLM

Cem Altınsaray

Tunca Arslan

Kemal Ekin Aysel

Burak Göral

Murat Özer

Burçin S. Yalçın

KIRMIZI KEDİ YAYINEVİ

Kırmızı Kedi Yayınevi: 64
Sinema: 7
Aşktan da Üstün 50 Film
Arka Pencere Yazarlarından

Editör: Murat Özer, Burçin S. Yalçın
Kapak Tasarımı: Bilgehan Aras
Grafik: Aziz Zengin
Kırmızı Kedi Yayınevi
www.kirmizikedikitap.com
kirmizikedi@kirmizikedikitap.com
Ömer Avni M. Emektar S. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

ÖNSÖZ

Sinema tarihinde derin izler bırakmış pek çok ünlü yönetmen için, artık her ne anlama geliyorsa, “Filmlerini eleştirmenler beğensin diye çekmiyordu!” türünden şeyler söylendiğini muhakkak duymuşsunuzdur. Sinema sanatının seslendiği seyirci kitleleri ile eleştiri kurumu arasına kalın bir duvar örme gayreti güden bu yaklaşımın günümüzde yankılanan biçimleri arasında, “Halk beğendiyse, eleştirmenler beğenmez!” ya da tam tersi, “Eleştirmenler beğendiyse, kimse gitmez o filme!” yargılarının olduğunu da gayet iyi biliyoruz.

Oysa köşelerini, bazı yönetmenler ve filmleri ile seyircilerin ve eleştirmenlerin oluşturduğu öyle sağlam üçgenler kurulmuş ki yedinci sanatın geçmişinde, söz ettiğim türden yaygın ve yanılgın iddiaların tümü bir çırpıda havada kalıyor, sonra da adeta tuzla buz oluyor. Charlie Chaplin’den Akira Kurosawa’ya, Sergey Eisenstein’dan Orson Welles’e, Federico Fellini’den Yılmaz Güney’e kadar geniş ve çok renkli bir yelpazede, sıradan seyircilerin de eleştirmenlerin de el üstünde tuttuğu onlarca isimden rahatlıkla söz edilebilir.

Bu minvalde akla ilk gelen sinemacılardan biri, hatta belki de birincisi, hiç kuşku yok ki Alfred Hitchcock...

Okumaya başladığınız bu kitap, ilhamını, milyonlarca sinemasevere de, zor beğenen eleştirmenlere de aynı duyguları, aynı heyecanları yaşatan ve aynı sinema sevgisini aşılayan; ‘gerilimin, cinayetin, korkunun sinemacısı’ olarak bilinmekle birlikte sinema tarihinin gördüğü en sempatik yönetmenlerden biri olan Alfred Hitchcock’tan, onun filmlerinden, onun sinema dünyasından almış bulunuyor.

Adının, üstadın 1946 tarihli ünlü yapıtı “Aşktan da Üstün”le (Notorious) aynı olması bir yana; kitabımızın ‘malzemesi’ tümüyle Alfred Hitchcock’a saygı, sevgi ve hürmet göstermekte kusur etmeyen Arka Pencere dergisinden edinilmiş durumda. 30 Ekim 2009’da “Hitchcock sevmeyen, sinemayı da sevmez!” diyerek yola çıkan bir grup profesyonel sinema yazarının, o gün bugündür benzersiz bir amatör ruhla ve tükenmeyecek bir sinema aşkıyla kotardığı; dergiciliğin hemen her rengine bulanmış biri olarak çok rahatlıkla söyleyebilirim ki bugüne kadar Türkiye’de

yayımlanan en sevimli, en ciddi, en en genç, en olgun, en rahat ve en özgür sinema kültürü dergisi olan Arka Pencere'nin internet ortamındaki dijital sayfalarından doğan bir kitap bu. Bölümleri ve özel köşeleri baştan sona Alfred Hitchcock'un filmlerinin adlarıyla (Celse Açılıyor, Gizli Teşkilat, Kuşlar, Çok Bilen Adam, Kapri Yıldızı, Trendeki Yabancı, Ölüm Kararı, Lekeli Adam, Gizli Ajan, Aile Oyunu, Esrar Perdesi, Sapık) yaşam bulmuş olan derginin "Aşktan da Üstün" sayfalarında 50 sayı boyunca yer alan 50 filmi, bu kez bilgisayar tuşları aracılığıyla değil, kağıt kokusuyla sunuyoruz...

İlk adımı, doğal olarak Hitchcock'un "Arka Pencere"siyle (Rear Window) atılan 'aşktan da üstün' duygular yaşatan bu film yolculuğunda, derginin altı yazarının sinema macerasında derin izler bırakmış olan ve unutulmazlık kazanan, bilinen deyimle 'klasikleşmiş' filmler sıralanıyor. Bir yanıyla, kişisel beğeninin damga vurduğu, alabildiğine öznel kıstaslarla oluşturulmuş bir seçki bu. Ama öbür yandan da hemen her sinemaseverin, değeri, kalitesi ve kalıcılığı konusunda hemfikir olduğu-olacağı, son derece nesnel bir seçim söz konusu... Yani, dünyanın dört yanındaki sinemaseverlerin ortak beğenisine dayanan, kolektif çabanın ürünü olan bir seçimin sonuçları var karşınızda.

Malum, "Aşktan da Üstün" filminin orijinal adı "Notorious", İngilizcede 'adı çıkmış... kötü şöhretli... kötülüğüyle ünlenmiş...' vb. anlamlar içeriyor. Biz tabii ki filmin Türkçe adının anlam derinliğinden yanayız ve kitabımızda tek bir 'kötü şöhretli' filmin bile olmadığını garanti ediyoruz!

François Truffaut, üstatla gerçekleştirdiği ünlü söyleşisinde "Aşktan da Üstün"ün en sevdiği Alfred Hitchcock filmi olduğunu belirtmiş ve "Hitchcock'un özünün özü" demişti. Elinizdeki kitap da sinema sanatının özünün özünün bir bölümünü yansıtmak amacında...

1930 yapımı "Mavi Melek"ten (Der Blaue Engel), en yakın tarihli "İhtiyar Delikanlı"ya (Oldboy) uzanan çizgide, herhangi bir sıralamaya gitmeden, başyapıt düzeyinde 50 filmi, velinimetimiz Hitchcock'a da iltimas geçmeden (yalnızca iki filmi yer alıyor), Arka Pencere kalemlerinin yorumlarıyla sinema kitaplığınıza dahil ediyoruz.

Bu vesileyle, kısa sürede sinema yayıncılığında da dikkat çekici bir ivme yakalayan Kırmızı Kedi Yayınları'na teşekkür ederken, hedefimizin her yıl

50 filmlik yeni bir kitap yayımlamak olduğunu da not düşelim.

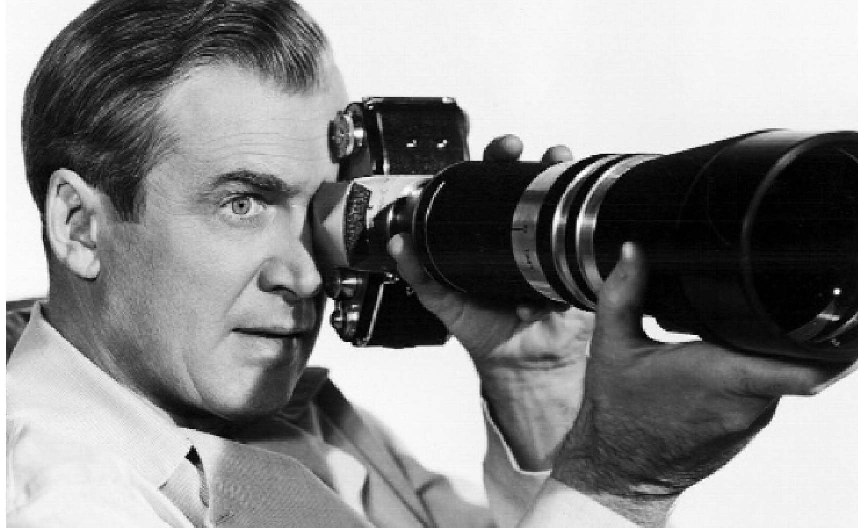
Çünkü...

İnsanlık var olduğu sürece, aşk denilen olağanüstü duygunun hiçbir zaman nihayete ermeyeceğini bilmemizden hareketle emin olduğumuz tek bir şey var; sinema aşkımız da hiçbir zaman tükenmeyecek, ‘aşktan da üstün’ filmlerimiz de...

TUNCA ARSLAN

Arka Pencere

Murat Özer

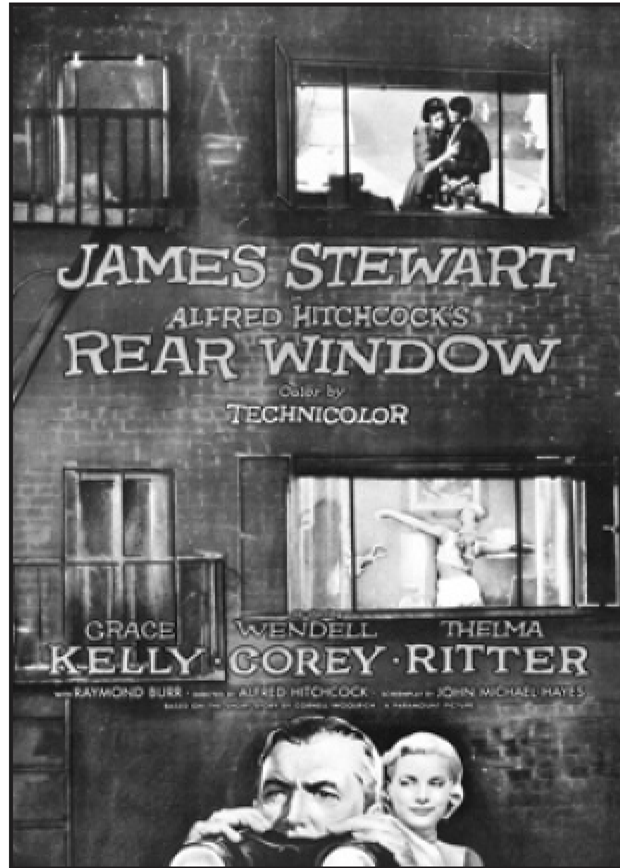


Elinizde tutamadığınız ama ekranda doya doya okuduğunuz (okuduğunuzu umduğumuz) dergimize adını veren Alfred Hitchcock filmi olmasının çok ötesinde anlamları var “Arka Pencere”nin (Rear Window). Jeneriğinden başlayıp finale kadar uzanan yaklaşık iki saatlik süresi boyunca yaşattığı onca ‘his’le sinema tarihinin yeniden yazılmasına vesile olmuş bir başyapıt bu. İsterseniz, lafı fazla uzatmadan Hitch amcanın marifetlerini bir bir sıralamaktan sakınmadığı bu ustalık gösterisinin ipuçlarına yöneltelim kalemimizi.

Hikayeyi bilmeyeniniz yoktur ama ana hatlarıyla yineleyelim... Geçirdiği kaza nedeniyle bacağı kırılan ve evine hapsolan L.B. Jefferies (James Stewart) adlı haber fotoğrafçısının, karşı binada tanık olduğu (ya da tanık olduğunu sandığı) cinayeti çözme girişimlerini izliyoruz bu çarpıcı ‘kuşku’ filminde. Kahramanımızın ‘inandırma’ çabasının yansımalarıyla kurulu entrika, bir yandan da adım adım tırmanan gerilimle bizleri ayakta tutmayı başarıyor.

“Arka Pencere”, Hitchcock ustanın ‘tek mekanda gerilim’ becerisinin zirve yaptığı film olarak da tanımlanabilir. Yönetmen, fiziksel alanını daralttığı baş kahramanının ‘çevresindekilere mahkum’ görüntüsünün

yarattığı ‘çaresizlik’ duygusunu benzersiz bir ‘irkilti efekti’ olarak kullanmanın üstesinden geliyor ve özellikle ‘göz’ün öne çıktığı bir seyahate çıkarıyor filmin atmosferini. Kelimelere fazlaca takılmadığı, onların anlamlarına ekstra yüklemeler yapmaktan özenle kaçındığı filminde, yarattığı atmosferin içine attığı karakterlerin ‘gizemli’ eylemlerinin peşine takılıyor. ‘Kuşku’ ögesinin başrole soyunduğu bu görünüm içinde, tekerlekli sandalyeye mahkum kahramanın güzeller güzeli sevgilisinin (Grace Kelly) hikayeye soktuğu ‘eşlikçi olmanın dışındaki anlamlar’ da yönetmenin temposuzluk problemini baştan yok etmiş oluyor.



Bir kısa hikayeden yola çıkıp bir sinema sanatı şaheserine ulaşmanın dersini filmin her anında veren Hitchcock, bu başarısında büyük pay sahibi olan Robert Burks imzalı görüntülerle de atmosferi tırmandırıyor, baş karakterin evinden gördüğümüz ‘arka pencerenin ötesindekiler’le yapımın sosyolojik boyutunu gözler önüne seriyor. Her pencerenin ardında farklı bir hayat yaşandığını, bu hayatların her birinden farklı bir film öyküsü çıkabileceğini de hissettiriyor bir yandan. Kameranın (ya da baş kahramanın teleobjektifinin) karşı binanın odalarında gezindiği dakikalarsa

(ki bunlar filmin büyük bir bölümünü oluşturuyor) seyirciyi bir tür 'röntgenci' konumuna oturtuyor, insanların mahrem anlarının tanığı haline getiriyor. Bu boyutuyla filmi 'hayatın röntgeni' olarak da algılamak mümkün.

James Stewart'ın daracık alanda 'hareketten mahrum' bir pozisyonda yaşattığı gerilim, onu oyunculuk kurumunun zirvelerine yerleştirirken, aktörün gözlerinin içinden akan filmin bu yolla 'özel' bir konuma oturduğunu söyleyebiliriz rahatlıkla. Hitchcock, hikayenin bütün kırılma noktalarına onun gözünden (ya da teleobjektifinden) yansıyan bir 'işaret levhası' koyuyor ve bizler için bir tür kılavuzluk yapmasını sağlıyor. Ve kılavuz da hiçbir zaman 'kargalık' yapmıyor, bizi hikayeden uzaklaştıracak bir 'abukluk'un peşine takılmamızı önlüyor. Evet, filmin yıldızı tartışılmaz biçimde James Stewart, ama sevgili rolünde Grace Kelly ve dedektif arkadaş kimliğiyle karşımıza çıkan Wendell Corey de yapımın 'rengarenk' zenginliğinin müsebbibleri olarak yerlerini alıyorlar. Unutmadan, fotoğrafçının ev işlerini gören Stella karakterinde Thelma Ritter da hikayenin 'rahatlama noktası' olmayı başarıyor, gerginliği dengeleme işlevi üstleniyor.

"Arka Pencere"nin sinema tarihine hiçbir zaman silinemeyecek bir damga vurmuş olmasının temel unsurlarından biri (belki de en önemlisi), 'cinayeti gördüğünü' haykıran fotoğrafçının ne gördüğü konusunda filmin sonuna kadar hiçbirimizin net bir fikre sahip olmaması. Evet, bir şeyler görüyor kahramanımız ve bizi de buna ikna eder gibi oluyor, ama son tahlilde 'muğlaklık'tan kurtulmamız mümkün olmuyor. Hitchcock'un onca unsuru bir arada uyumlu bir şekilde raks ettirmesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkan bu durum, 'göstermek'ten ziyade 'hissettirmek' üzerine kurulu gerilim anlayışının tepe noktası belki de. Bu noktadan aşağı son sürat kaymaya başladığımızda ise nefes almadan izlenen o müthiş finalle yüzleşiyoruz, ki "Arka Pencere"yi kapatmanın bundan iyi yolu olamaz diye düşünmekten alıkoyamıyoruz kendimizi...

ARKA PENCERE

Rear Window

Yönetmen: Alfred Hitchcock / Senaryo: John Michael Hayes (Cornell Woolrich'in kısa hikayesinden) / Görüntü Yönetmeni: Robert Burks /

Müzik: Franz Waxman

Kurgu: George Tomasini / Oyuncular: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr / Yapım: 1954 ABD / Süre: 112 dk.

Kiralık Katil

Burak Göral



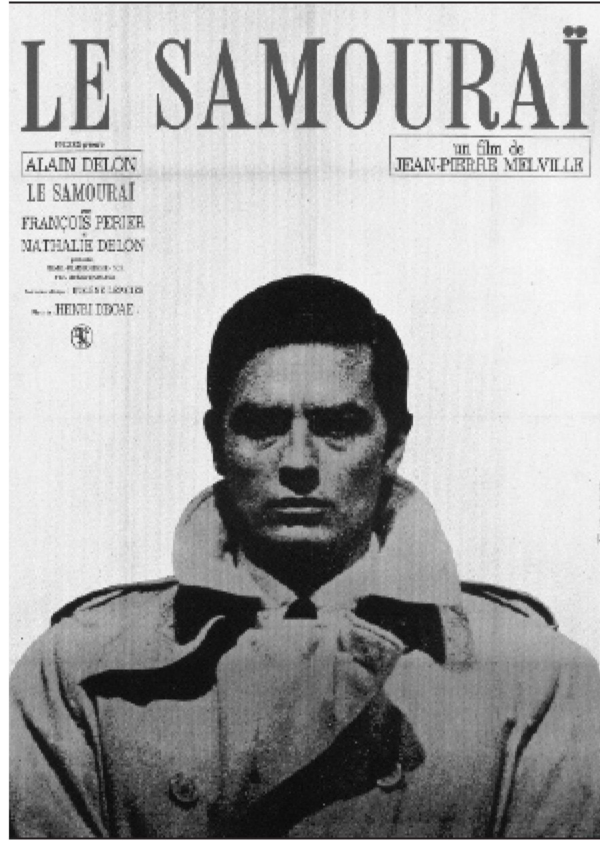
Bu başyapıt, bir filmin yönetmenin elinden çıktıktan sonra artık nasıl da kendisine ait olmadığını, filmin kendi yolunu bir şekilde çizdiğini ve izleyenlerin onu nereye oturttuğunun güzel de bir örneğidir. Jean-Pierre Melville “Kiralık Katil”de (Le Samouraï) şizofren bir kiralık katilin hikayesini anlattığını söyler. Oysa izleyiciler ve filmin hayranları Jef Costello’yu şizofrenisiyle değil ‘cool olmak’ tanımının belki de doğuşuna katkıda bulunan ve yalnızlığının verdiği melankoliyle büyüleyen bir karakter olarak içselleştirdiler. Aslında bütün bunların yanı sıra Jef’in Alain Delon’un donuk mavi gözlerinin ardında ruhunun artık boşaldığı bir adam olduğu ve kendi ölümüne doğru yarı bilinçli bir yolculuğa çıktığı “Le Samouraï”, şizofren bir kiralık katilin hikayesinden çok öte bir filmdir...

Melville’in filmi, “Samuray’ın Bushido Kitabı”ndan bir alıntıyla başlar: “Samurayın yalnızlığından daha büyük bir yalnızlık yoktur; belki ormandaki kaplanınki hariç...” Hemen ardından yatağında takım elbisesi içinde sırt üstü yatmış Jef, jenerik boyunca sakin sakin sigarasını içer. Kiliselerde tabut içinde süslenip, giydirilen ve sevdiklerine gösterilen cesetler gibidir. Jef Costello’nun derin yalnızlığına eşlik eden tek şey kafesinde sürekli cikleyen minik bir kuştur.

Şimdi filmi üçe bölüp devam edelim; Jef’i tanıdığımız ve işini nasıl yaptığını gördüğümüz ilk bölüm, onun yeni işine yaptığı titiz ve rutin

hazırlıkların detaylı bir sunumundan oluşuyor. Bir araba çalar, silahı satın alır ve kendi sahte şahitlerini oluşturur. Sonunda arabasının kontağını kapatmadan hedefinin (bir gece kulübü) önünde park eder. Kulübün patronu Martey'i en ufak bir tereddüt göstermeden öldürür. İşini bitirip odadan çıkarken kulübün piyanisti Valérie'yle göz göze gelir. Jef artık görünür olmuştur! Hemen oradan kaçar, ama bu, aslında sonun başlangıcıdır.

İkinci bölüm koca bir polis sorgusudur. O gece toplanan şüphelilerin arasında Jef de vardır. Üstelik cinayet sırasında giydiği her şey üzerindedir. Yani teşhis edilmesi çok kolaydır.



Tanıklarla yüzleştirilir. İnatçı bir polis dedektifi, Jef'in katil olduğuna inanır ama sahte tanıklar sayesinde ve piyanist Valérie'nin ondan yana ifade vermesiyle serbest kalır. Ancak Valérie'nin onu teşhis etmemesi Jef'i etkiler haliyle.

Üçüncü bölüm hem polisin hem de artık görünür olduğu ve dikkat çektiği için işvereninin takip altına aldığı, Paris ormanında giderek daralan bir çemberin ortasındaki 'yaralı kurt'un kendi sonuna doğru gidişini anlatır.

Müşterisi ona yeni bir iş teklifi yapar. Onu net olarak gören kişiyi yani Valérie'yi öldürmesini ister.

Valérie'nin filmdeki konumu dikkat çekici bir görsellikle desteklenir. Valérie'nin leopar desenli kürkle iki defa net bir şekilde gözükmesi boşuna değildir (baştaki alıntıyı anımsayın). Jef kendisini neden teşhis etmediğini ona sorduğunda üzerinde siyah bir elbiseyle bembeyaz bir koltukta oturuyordur. Jef'in sonunda polis tarafından vurulmasına sebep olacak ikinci buluşmada ise siyah bir taburenin üzerinde bu sefer bembeyaz bir elbiseyledir. Ancak filmin hikayesi içinde Valérie'nin Jef'in işvereni olan Olivier ile aynı evde yaşadığı, bu yüzden yanlış ifade verdiği gerçeği vardır. Jef bunu Olivier'yi öldürmeye gittiği zaman fark ettiğinde Valérie'ye olan bakışı tümüyle değişir.

Valérie'nin Jef'in ölüm meleği olduğu ve Jef'in de son tahlilde bunu bile bile ölmeye onun yanına gittiği apaçık belli edilir. Hayatla olan tüm bağlarına bir bir veda ettiği bize kısa sahnelerle gösterilir aslında. 'Son iş'inin bulunduğu yerin önüne geldiğinde arabasının kontağını bu kez kapatarak park eder. Vestiyere şapkasını bırakır ama fişini almak umurunda değildir. Barmen "Buraya gelmemeliydin, git burdan" der. Jef'in cevabı manidardır: "Gitmek üzereyim".

Filmin hemen başında Jef çalıntı arabasıyla kırmızı ışıkta beklerken başka bir arabada güzel bir kadın ona bakar ve net bir şekilde gülümser. Jef bu kadını görür ama ona hiç aldırış etmez. Bazı yazarlara göre ölüm meleği filmin hemen başında kendisini başka bir kadın suretinde göstermiştir. Oysa Melville yine son noktayı koyar: "Bu sahne Jef'in şizofrenisini gösterir. Normal bir adam kendisine öyle gülümseyen bir kadını takip eder, en azından bir karşılık verir. Ama Jef hissizdir, hiçbir şey onu görevinden saptıramaz."

"Le Samouraï" işte böyle karizmatik, melankolik ve zengin bir filmdir. Luc Besson'un "Sevginin Gücü"nün (Léon), Jim Jarmusch'un "Hayalet Köpek: Samurayın Yolu"nun (Ghost Dog: The Way Of The Samurai), John Woo'nun "Acımasız Katil"inin (Dip Huet Seung Hung) ve daha birçok kiralık katil filminin de (en son Anton Corbijn'in "Centilmen/The American"ı da eklendi) temelini oluşturur.

Alain Delon’un kariyerindeki en iyi performansını sergilediği filmde karakterler sadece gerektiği zamanlarda konuşurlar. Sadece Melville’in büyük bir titizlikle ve kusursuzca yarattığı stilize anlatımının gücüyle değil, diyalogların en ekonomik ve doğru kullanılmasıyla da önemli bir filmdir “Le Samouraï”. Trençkotu, zaman zaman gözlerini örten fötr şapkası, beyaz eldivenleri ve Gitanes sigarasıyla Jef Costello da sinemanın görüp göreceği en yalnız adamlardan biridir!

KİRALIK KATİL

Le Samouraï / The Godson

Yönetmen: Jean-Pierre Melville / Senaryo: Jean-Pierre Melville, Georges Pellegrin (Joan McLeod’un romanından) / Görüntü Yönetmeni: Henri Decaë / Müzik: François de Roubaix Kurgu: Monique Bonnot, Yolande Maurette / Oyuncular: Alain Delon, François Périer, Nathalie Delon, Cathy Rosier / Yapım: 1967 Fransa-İtalya / Süre: 105 (101) dk.

Çin Mahallesi

Cem Altınsaray

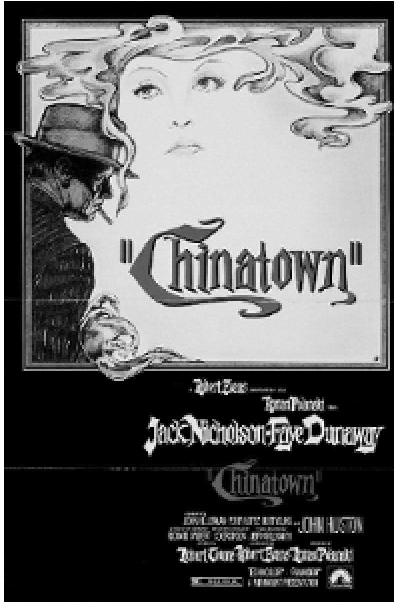


JJ ‘Jake’ Gittes, yolunda gitmeyen evlilikler üzerine uzmanlaşmış bir özel dedektif. Şehrin su şebekesinin mimarı olan kocası Hollis’in, başka bir kadınla ilişki yaşadığından şüphelenen Evelyn Mulwray tarafından kiralanıyor. Ustalığını konuşturup, adamı genç bir kızla fotoğraflamayı başarıyor. Neden sonra kendisini kiralayanın gerçek Bayan Mulwray değil, bir sahtekar olduğu ortaya çıkıyor. Ardınca Hollis Mulwray’in ölüsü bulunuyor ve kahramanımız cinayet, ensest ve yolsuzluk gibi bir dizi suçun ortasında kalıyor...

Robert Towne imzalı, yeterince karmaşa ve sürpriz barındıran 300 sayfalık senaryo kabaca böyle bir hikaye anlatıyor. Daha birinci dakikadan kartlarını açmaya başlıyor. 130 dakika boyunca da dur durak bilmiyor. Beyazperdenin görüp göreceği en şoke edici finallerden birine uzanan eşsiz bir yolculuğa çıkarıyor izleyeni. Film noir’a yani kara filme özgü dolap, düzen, dalavere ve desiseler gırla gidiyor “Çin Mahallesi”nde. Bizi bir gizem labirentinin içinde hapsetmek, allak bullak edip göz boyamak değil

halbuki derdi. Türe, kitabına uygun bir şekilde, geleneksel yapıya ters düşmeden ve de hakkıyla bir yorum getirmek sadece.

Hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı, gölgelerin suretlerinden daha çok şey anlattığı bir tür noir. 1940'ların başından 50'lerin ikinci yarısına dek hüküm sürmüş, sonra etkinliğini yitirmiş bir çırpıda. Amerikan sinemasının altın çağını yaşadığı 70'lerde yeniden ivme kazanıyor. Lakin gerek ekonomik ve politik iklimin dönüşümüne koşut olarak ortaya çıkan yeni bağlamların, gerekse teknolojik inkişafın etkisi altında ve adı da neo-noir. Halen örnekleriyle karşılaşıyor olmamız da bu gerçeği değiştirmiyor. Zira diğer türlerle iç içe geçmiş, melezlenmiş, mutasyona uğramış bir şey artık. "Çin Mahallesi"nin, estetik karşılığını siyah ve beyazın kontrastında bulan, ruh halini çokça karanlık bir evrene borçlu olan bu türün, renkli sinemada verdiği en iyi sonuç olduğu muhakkak. Hem de kavurucu California güneşi altında, gölgelerin ardına saklanmaksızın...



Noir'ın olmazsa olmazı dedektiflere prototip oluşturmuş Philip Marlowe ve Sam Spade gibi karakterlerin yanına rahatlıkla katabileceğimiz bir kahraman Jake Gittes. Tıpkı onlar gibi kırılgan tarafları, laf yapan bir ağzı ve ahlaki kodları var. Sert de olabiliyor, ama bir yere kadar. Kararlılığıysa su götürmez. Alaycı görünümünün ardına gizlediği duygusal bir yanı var. Başkalarının en mahrem sırlarını açığa çıkarmakta ne kadar mahirse, kendi sırlarını sümen altı etmekte de alın size o kadar... Yerel polisten kiralık katillere, uğursuz bir 'ensesi kalın'dan kısmetsiz bir femme fatale'e,

herkese karşı tek başına “Çin Mahallesi”nde! Asistanlarından bir yardım gördüğü de söylenemez pek. Femme fatale’imiz Evelyn Mulwray ise, standartları zorlayan nispette muallakta kalan rolüyle (iyi mi, yoksa kötü mü?!) türün özüne (seyircinin beklentilerine karşılık gelmeme) en sadık katkılardan birini yapıyor. Jake Gittes, onca bilinmezlik içinde, bir de etkisi altında kaldığı bu kadının kendisinden bir şeyler sakladığı hissinden bir türlü kurtulamıyor. İki karakter arasındaki etkileşim seyircinin filmle kurduğu ilişkiyi andırıyor. Alttan alta bir yakınlık, bir çekim, üstte ise bir türlü emin olamama hali. Roman Polanski’nin senaryoda Gittes için yazılmış dış sesi çıkartıp atması boşuna değil. Bu sayede olup biteni kahramanımızla aynı lahzada idrak ve keşfediyoruz biz de. Sinemasal anlatım adına müthiş bir bakış açısı tercihi.

Biraz toparlarsak, neredeyse basit bir formüle indirgenmiş bir türe olağanüstü bir hikaye marifetiyle yeni bir soluk getiren, stereotipleri fevkalade derinlikli karakterler olarak dönüştüren ve adeta janrı ayağa kaldıran bir filmden bahsediyoruz. Belki de en ilginç yanı, dedektifimizin film boyunca peşinde koştuğu gerçekten çok, bir başka gerçeğin ortaya çıkmasıyla yaşadığımız sürpriz ‘arınma’. Gelgelelim ayakkabımızdaki taş misali rahatsızlık veren, Hitchcock’a özgü ‘suspense’ duygusunun bir akrabası burada sözü geçen. Nedeni de, her şeyi görüp anladığımız an, her şeyi görüp anlamış olmanın bir halta yaramadığı, ‘nalet’ bir an! Kanımızı donduran bir final önümüzde duran: “Forget it, Jake, it’s Chinatown.” (Meali “Unut gitsin Jake, Çin Mahallesi işte!”)

Bu filmden beş yıl kadar önce karısı (Sharon Tate) hunharca katledilen Polanski, belki de bu itkiyle, bu final için Robert Towne ile gırtlak gırtlağa geliyor. Bu benzersiz senaryonun ve insanı mest eden diyalogların yazarı olan Towne, filmin mutlu sonla bitmesi gerektiğini düşünüyor zira. Ve hata yapmış olabileceğini ancak başarı hikayesine dönüşen filmin 25. yıl özel gösteriminde kabul ediyor...

“Çin Mahallesi”nin finali David Lynch’e göre sinema tarihinin en kusursuz finali! Kaldı ki “Çin Mahallesi” müthiş finale kadar perdede tanıklık edebileceğiniz en sinemasal anlardan, sekanslardan birkaçını birden barındıran, büyüleyici bir deneyim. Malum, Polanski’nin ABD’de çektiği son film. Gönül rahatlığıyla diyebiliriz ki yönetmenin sanatının zirvesi bu film. Polanski’nin şanssızlığı en iyi filmini “Baba 2”yle (The Godfather:

Part II) aynı yıl çekmiş olması ve filminin 11 adaylığa rağmen, sadece En İyi Orijinal Senaryo dalında Oscar'ı kucaklaması. Oysa John A. Alonzo'nun nefes kesen görüntü yönetiminden, Jerry Goldsmith'in hedefi 12'den vuran müziklerine, Richard Sylbert'in dönem filmi konusunda ders olarak okutulabilecek yapım tasarımına, hakkı Oscar'la bile ödenemeyecek sayısız ismin katkısı var "Çin Mahallesi"nde. Son olarak ve kısacık Jack Nicholson'ı Jack Nicholson yapan film olduğunu da eklemek gerek. Daha önce diyelim ki "Son Ayrıntı"yla (The Last Detail), "Beş Kolay Parça"yla (Five Easy Pieces) göze batan bir aktörken bu filmle ikon mertebesine yükseliyor kendisi. Faye Dunaway ise, Atom Egoyan'a göre tarihin en olağanüstü kadın oyuncu performansını veriyor. John Huston'a değinemiyoruz bile. "Çin Mahallesi" tastamam bir mucize. Her defasında aynı sahnede boğazınıza yumrukların tıkanacağı, gözlerinizden yaşların boşanacağı, ayaklara fırlayacağınız! Bağra basmayalım da, ne yapalım...

ÇİN MAHALLESİ

Chinatown

Yönetmen: Roman Polanski / Senaryo: Robert Towne / Görüntü Yönetmeni: John A. Alonzo / Müzik: Jerry Goldsmith / Kurgu: Sam O'Steen / Oyuncular: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman, Darrell Zwerling, Diane Ladd / Yapım: 1974 ABD / Süre: 130 dk.

Batıda Kan Var

Burçin S. Yalçın



Jane Fonda, 1992'de babasıyla ilgili yapılan "Fonda On Fonda" belgeselinde "Amerikalı izleyici onun bu halini kabullenmedi" der. Kastettiği 'hal' "Batıda Kan Var"ın (C'Era Una Volta Il West) Frank'idir...

Bir adam düşünün, Henry Fonda gibi Amerikan sinemasının dürüst bir timsaliyle büyümüş ve ona yıllarca hayran olmuş... Yıllar sonra da ona beyazperde tarihinin gördüğü en kara şahsiyetlerden birini emanet etme fırsatını nihayet eline geçirmiş...

"Şunu kafanda canlandırsana: Kamera kaçmakta olan bir çocuğu elindeki silahla vuran bir adamı gösteriyor. Kamera adamın yüzüne dönüyor, o da ne?! Bu, Henry Fonda!" Teklifini başta reddedince uçağa atlayıp soluğu ABD'de, Fonda'nın yanında alan Sergio Leone, büyük aktörü ikna etmek için bu cümleyi sarfettiğinde sadece "Batıda Kan Var"a değil, tüm western mitine getirmek istediği yapıbozumcu üslubu da özetlemiş oluyordu: O Ford, Hawks, Mann gibi janrın geleneksel ağababalarının yaptıklarının tam tersinin peşindeydi. Henry Fonda suretindeki masmavi gözlü adamların kötücül ellerinden kanın eksik olmadığı, kahramanların gerekmedikçe ağızlarını açmadıkları, açtıklarında ise muhakkak afili cümleler sarfettikleri, onun yerine kısık gözleriyle konuştukları, silah çektikleri anlar dışında hiçbir zaman acelelerinin olmadığı, düelloların oldubittiye değil, destana dönüştüğü bir western anlayışının... Ahlaki çizgilerin keskin biçimde ayrılmayıp iç içe geçtiği spagetti tadında westernlerin...

Evet, bu, Henry Fonda’nın Frank’inin öyküsüdür. Ama aynı zamanda Charles Bronson’ın Armonika’sının, Jason Robards’ın Cheyenne’inin ve elbette Claudia Cardinale’nin Jill’inin... Ve dahi Gabriele Ferzetti’nin canlandırdığı demiryolu baronu Bay Morton’un... “Batıda Kan Var”da ‘iyi’yi ve ‘kötü’yü net biçimde ayırırız da, birine diğerinden daha fazla gönül vermeyiz! Leone hepsini ince detaylarla örer, hepsine aynı mesafededir, hiçbirine torpil geçmez. Hepsine bir hedef, bir hayal, bir hayata tutunma nedeni bahşetmiştir... Armonika ağabeyinin intikamının peşindedir, Cheyenne adını temize çıkarmanın, Frank bir gün Bay Morton gibi büyük bir servet sahibi olmanın, Bay Morton ise demiryolunu Pasifik’e bağlamanın... Leone, o ince detaylardan bunları vermek için yararlanır; örneğin Bay Morton, trenindeki deniz tablosuna bakarken okyanus dalgaları döver kulaklarımızı.



Kimileri şiirsel der bu film için, kimisi de epik... Kuşkusuz, ikisidir “Batıda Kan Var”.

Demiryolunun geldiği yıllarda, Orta Batı kasabası Flagstone’da geçer hikaye. Demiryolunun başında Bay Morton ve sağ kolu Frank vardır. Westernlerdeki bütün para babaları gibi, önlerindeki ‘küçük’ bir engeli aşmaları gerekir: Arazisini bir türlü onlara satmak istemeyen Brett McBain... McBain ise New Orleans’tan gelecek taze gelini Jill’e hazırlanmaktadır. Ta ki Frank ve adamları ailesini katledene kadar... Ancak, bu, Frank’in ilk cinayeti değildir. Bütün Vahşi Batı’nın günahını sırtlayacak

kadar kanlı bir geçmişi vardır bu adamın. Öldürdüklerinden biri de kahramanımız Armonika'nın ağabeyidir. Armonika, kanlı hesaplaşmalar için Frank'e verdiği adreslerde hep başka adamlara rastlar. Ne var ki Leone'nin westernlerinde, kapanış yazıları akmadan, 'iyi' ile 'kötü'nün düellodan firar şansı yoktur!

Film, görüntü yönetmenliğinde bir şahikadır. Pasolini filmlerinin 'gözü' Tonino Delli Colli'nin Ford'un Monument Valley manzaralarına öykünen dış çekimlerdeki kadrajları, iç çekimlerde yerini Rembrandt tarzı nokta aydınlatmalara bırakır. "İyi, Kötü Ve Çirkin"de (Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo.) de çalışmış olan ikili, üç haydudun Armonika'yı karşıladığı muazzam bir açılış sekansı çeker. Jill'in arabacıyla Monument Valley fonundaki yolculukları, o demiryolu inşa sahneleri ve pek tabii o görkemli düello...

Bir eleştirmen "Batıda Kan Var" için "Aryaların şarkılar eşliğinde söylendiği değil, bakışlarla ifade edildiği bir opera" demiş. Hiç kuşku yok ki, Morricone'nin müziği olmasaydı, "Batıda Kan Var" en az Bay Morton kadar kötürüm kalırdı. Tüm filmografisi boyunca Leone'ye yarenlik eden büyük şef "Batıda Kan Var"da da her karaktere ayrı bir beste yapar. Böylece Jill'in yaşadığı trajedi Cheyenne'in sevimli karizmasına, Frank'in karanlık hırsı Armonika'nın alçakgönüllü sabrına karışır. Armonika'nın enstrümanı ise filmde kahramanın varlığını hissettirecek bir 'leitmotif' olarak o anlara damga vurur.

Leone filmde hiçbir karakterine torpil geçmez dediysek de, bunun bir istisnası vardır: Jill... Kocası McBain'in ölümüyle yolunu şaşıran kadın, yine de 'evinin kadını' olmak ile 'çekip gitmek' arasında sıkışıp kalır. Ancak Argento, Bertolucci, Leone ve Donati'nin elinden çıkan senaryo onu kısa sürede öykünün merkezine yerleştirir: Kocasının planladığı istasyonu o inşa edecektir! Nitekim, Leone filmi hakikaten çok anlamlı, anıtsal bir planla, Jill'in anaç bir tavırla işçilere su verişinden geriye açılarak ve Armonika'nın atının terkisindeki Cheyenne'in cesediyle ufka doğru yol alışına pan yaparak bitirir.

"Batıda Kan Var", yalnızca 1961 ila 1978 arasında çekilmiş 550'den fazla spagetti westernin zirvesi değil, has bir western operası olarak tüm yedinci sanat tarihinin en büyük şaheserlerinden biridir.

Leone kahramanları için hayat, sonu görünmeyen bir yolda gözü kapalı yürümektir biraz da. Filmin finalinde ‘büyük hesaplaşma’ya geldiği Armonika’ya Frank’in şöyle demesi gibi: “Morton bir keresinde bana asla onun gibi olamayacağımı söylemişti. Nedenini şimdi anlıyorum. Senin ortalıkta canlı dolaştığını bilmek onu rahatsız etmezdi.”

BATIDA KAN VAR

C’Era Una Volta Il West / Once Upon A Time In The West

Yönetmen: Sergio Leone / Senaryo: Sergio Leone, Sergio Donati

Görüntü Yönetmeni: Tonino Delli Colli / Müzik: Ennio Morricone / Kurgu: Nino Baragli Oyuncular: Henry Fonda, Claudia Cardinale, Jason Robards, Charles Bronson, Gabriele Ferzetti, Paolo Stoppa, Woody Strode/ Yapım: 1968 İtalya-ABD / Süre: 175 (165) dk.

Cabiria'nın Geceleri

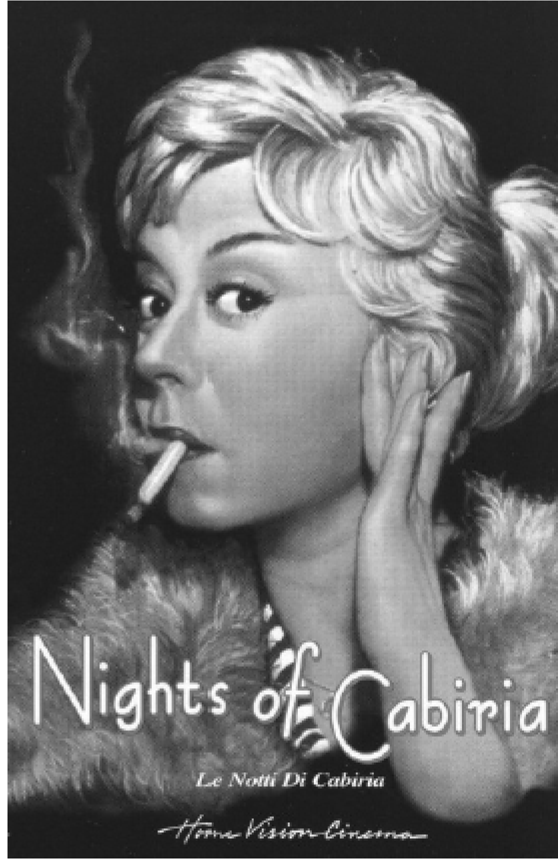
Cem Altınsaray



İki hafta önce yine bu sayfalarda okuduğunuz "Çin Mahallesi" yazısı, ister istemez noksan kaldı. Polanski'nin başyapıtı üzerine söylenecek öyle çok şey var ki, imkan olsa, o yazı kadar belki bir yazı daha çıkardı. Bu sayıda AŞKTAN DA ÜSTÜN sayfalarını heyecanla açtığımız "Cabiria'nın Geceleri" (Le Notti Di Cabiria) ise, hakkında ne söylesek, ne yazsak anlatılacak gibi değil. "Cabiria" her şeyden önce bir duygu filmi. Duygu da söze en zahmet veren olgu tabii. Yaşayıp bizzat müşahede etmeli. Yine de şansımızı deneyelim. Gören bir daha görmek istesin, görmeyenin içine kurt düşsün, merak etsin, değil mi?

"Cabiria", yakın zamana dek Federico Fellini'nin başyapıtları arasında anılmayan bir filmdi. Anlatısal açıdan sözgelimi "Sekiz Buçuk" (8½) gibi entelektüel bir yapı içermediği için başta burun kıvırdı seyirci. Ev sineması literatürüne girip yeniden keşfedilene dek tastamam kış uykusuna yattı. Neden sonra, ilk gösterildiği dönemde kesilen ve filme enikonu anlam katan 'hayırsever sekansı'nın kurguya eklenmesiyle dolaşıma giren DVD, filmin baş tacı edilmesini sağladı. Bugün IMDb kullanıcılarının oylarını itibara alırsak, toplam oyu "Sekiz Buçuk"un üçte biri kadar; lakin oy ortalaması bakımından en iyi Fellini filmi! Gelin, bu ilginin nedenlerini bulmaya çalışalım şimdi.

Bir kere sinema tarihi dediğimiz değişkenin en ama en büyük yaratıcılarından birinin elinden çıktığını biliyoruz “Cabiria”nın. Fellini sinemasının kudreti, film gramerine, anlatı sanatına getirdiği yeniliklerden, benzersiz bir estetikten ve hayatı tümüyle kendine özgü bir şekilde kavrayıp kucaklayan dehasından gelir. Amma velakin en az bunlar kadar ve hepsinden önce duygusundan... Fellini bir duygu simsarıdır. İşte “Cabiria” da, ilk incisi “Aylaklar”dan (I Vitelloni), hâlâ formda olduğu “Ve Gemi Gidiyor”a (E La Nave Va) uzanan duygu yolculuğunda, belki bir tek “Amarcord”la tekrarlayacağı zirve yürüyüşüdür Fellini’nin.



Bunda kendisinden bir yıl sonra doğup, dört ay(!) sonra ölen ve bütün ömrünü birlikte geçirdiği karısı Giulietta Masina’nın perdede yarattığı harikalardan, Nino Rota’nın insanın ruhunu okşayan müziklerine, Pier Paolo Pasolini’nin fahişeler için yazdığı mest edici diyaloglara kadar pek çok pay sahibi var muhakkak. Ama en başta Fellini’nin Masina’dan ilham alarak yaptığı filmler içerisinde malzemesine en hakim olduğu yapıt olmasında keramet.

Yine yönetmenin, kariyeri boyunca üzerinde gezineceği, diyelim ki hemen bir sonraki filmi “Tatlı Hayat”la (La Dolce Vita) daha da belirgin hale gelecek gözde temalarının hemen tamamı karşımıza çıkıyor “Cabiria”da. ‘Felliniyen’ evrenin olmazsa olmazı fahişeler, pezevenkler, hırsızlar, aylaklar, göz bağcılar, din adamları, vs... Yine ilerleyen filmlerinde de sıkça göreceğimiz, kapitalist düzen eleştirisi, yoksul-varsıl kontrastı, paranın, maddiyatın her şeyi, herkesi avcunun içine almış olması, materyalist dünyada zayıf olanın acz duygusuyla tanrıya sığınması, buradan geçişle inanç tüccarlığı; böyle uzayıp gidiyor liste. Daha filmin ilk sahnesinde boğulmakta olan Cabiria’yı mı kurtarsın, sırtındaki ceketi mi, bilemiyor bir ‘insan müsveddesi’. Bu temaları nadiren yeni gerçekçileri selamlayan bir ciddiyetle ele alırken, daha çok vodvil mantığıyla çalışıyor, hafifletiyor, yormuyor seyirciyi Fellini. Bunun için de öyle rafine bir formülü var ki. Gözyaşı aşağı süzüleyim derken, dudağınızın kenarı yukarı kıvrılıyor. Yüzünüze yapışmış sıcacık bir tebessümle izliyorsunuz çoğu anı. Yönetmenliğin tanrısı Fellini ile oyunculuğun tanrıçası Masina’nın eşsiz kimyası, gözyaşı ile tebessüme vals yaptırıyor. Bu kadarını Chaplin kıskansa yeridir hani!

Hadi biraz da Cabiria’ya bakalım. Orson Welles’in Fellini için söylediği “O aslında Roma’ya hiç uğramamış bir taşralı; olup olası bunun hayalini kuruyor. O hayal için de şükran borçluyuz kendisine” sözleri pek anlamlı. Fellini Cabiria’yı yaratırken kendinden çok şey katıyor. Cabiria her ne kadar sokağa adımını attığı anda bir özgüven abidesine dönüşüp, kılıç-kalkanını kuşanıyorsa da, aslında çok yalnız (iyi ki varsın Wanda!), çok mutsuz ve kaçıp gitmek istiyor. İçten içe daha iyi bir hayat arzuluyor. Ve yarına hep umutla bakıyor.



Bir durumdan diğerine kolayca adapte olmak, bir duygudan berikine usulca geçmek ve hayvani bir içgüdüyle (inadına!) yaşamak en büyük meziyeti sanki. Hikayeden çok epizotlar şeklinde ilerleyen film boyunca giderek daha yakından tanıyor, seviyoruz onu. Akıl almaz iyimserliği, hayata katlanma şekli olan komikliği, çocuksuluğu, masumiyeti, şüpheciliği, aksiliği derken büsbütün tutuluyoruz. Origami gibi açılan kadınlık ve insanlık halleriyle meftun ediyor bizi. Sinyora Masina, parmak uçlarından kirpiklerine, tüm oyuncu plastiğiyle, Şarlo'yu kıskandıracak bir oyun veriyor bu çıtı pıtı serseride. Eroin gibi sızıyor gönlümüze. Nihayet âşık olup da o pitoresk kaşları normale döndüğünde, kulu kölesiyiz artık Cabiria'nın.

Son olarak filmin en can alıcı epizotu olan hipnoz sekansına bir selam yollayıp, film sanatının en duygulu finaline uğrayalım. Duyguları olanca gücüyle harekete geçiren, lakin bunları sömürmekten hazzetmeyen bir usta Fellini. Bir 'pathos' ustası. Tüm zamanların en acınacak haldeki, en yalnız, en biçare karakterini sunuyor Cabiria ile bize belki de. Gelgelelim gözümüzü arkada komuyor. Nasıl ki mağaralara düşmüş insanlara bile yardım eli uzatan hayırseverler var bu dünyada; çıkmadık candan umut kesilmez diyor. Aldatılmış, kandırılmış ve elinde avcunda ne varsa

kaybetmiş Cabiria'nın o hayalet gibi olmuş bembeyaz yüzüne, önce tebessüm, sonra ışık, giderek hayat konduruyor o sıcacık finalde. Ansızın yoluna çıkıveren bir grup çalgıcı çocuk marifetiyle. Fellini'nin dahiyane hamlesiyle kameraya dönüyor, bakıyor, gülümsüyor genç kadın. Ve... Yok böyle bir teselli! İliklerimize kadar rahatlıyoruz onu öyle görünce. Ne o hayal (oyuncu), ne biz gerçeğiz (seyirci) işte. Ayna. Sihir. Sinema. Hayatımız bizim. Seni seviyoruz Maria Ceccarelli[1]...

CABIRIA'NIN GECELERİ

Le Notti Di Cabiria / Nights Of Cabiria

Yönetmen: Federico Fellini / Senaryo: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Pier Paolo Pasolini (Maria Molinari'nin romanından) / Görüntü Yönetmeni: Aldo Tonti Müzik: Nino Rota / Kurgu: Leo Cattozzo / Oyuncular: Giulietta Masina, François Périer, Franca Marzi, Dorian Gray, Aldo Silvani / Yapım: 1957 İtalya-Fransa

Süre: 110 (117) dk.

Dehşet Yolcuları

Burak Göral

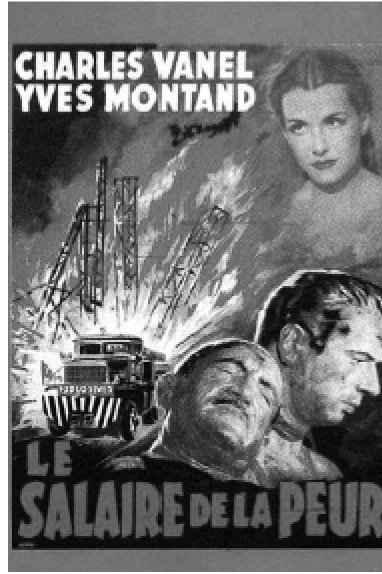


Fransız yönetmen Henri-Georges Clouzot, daha çok 1955'te çektiği ve rahatlıkla Hitchcock filmlerine benzetilebilecek "Şeytan Ruhlu İnsanlar" (Les Diaboliques) filmiyle tanınır. Oysa ondan çok değil, iki sene önce Berlin, Cannes ve BAFTA'nın büyük ödüllerini kazanan "Dehşet Yolcuları" (Le Salaire De La Peur) ya da İngilizce adıyla "The Wages Of Fear" ile sinema tarihine bir başyapıt kazandırmıştı. Clouzot'nun bugünün aksiyon filmlerine bile (mesela Jan de Bont'un filmi "Hız Tuzağı/Speed") ilham kaynaklığı yapan filmi, cesaret, korkaklık, umutsuzluğun ve para kazanma hırsının insanlara yaptığı etkiyi heyecanlı bir hikaye eşliğinde anlatır.

Sam Peckinpah'ın "Vahşi Belde"sine (The Wild Bunch) ilham kaynaklığı yapmış mıdır bilinmez ama film dört tane böceği birbirleriyle savaştıran bir köylü çocuğunun görüntüsüyle açılır. Zaten sonra dört adamın bir petrol şirketi tarafından bir ölüm-kalım savaşının içine nasıl da atıldığına şahit olacağızdır. Güney Amerika'da küçük bir köyde sıkışıp kalmış dünyanın pek çok yerinden gelmiş göçmen işçiler, ülkelerine geri dönebilmek için para kazanmak zorundadırlar. Ancak bölgede para kaynağı olarak sadece Amerikalı bir petrol şirketinin rafinerisi vardır. Orada da hepsine yetecek kadar istihdam yoktur. Gerçekleşen bir kazada yanan bir kuyunun kapatılması için gereken patlayıcıyı, yani çok hassas taşınması gereken nitrogliserini kamyonlarda sarsmadan taşıyabilmeleri için aralarından dört

adamı kiralar şirket. Ancak biz daha bu safhaya gelebilmek için bile bu adamlarla yaklaşık 60 dakika geçirmek zorundayızdır...

Clouzot, kazanın ortaya çıkışına kadar tam 37 dakika bu küçük kasabada hapsolmuş sıkıntılı adamların dünyasını bize resmeder. Açık bir hapishaneyi andıran köyde başıboş dolaşan adamlarla dolu bu kavşak noktasında fazlasıyla vakit geçiririz, onları tanımak ve biraz da onlardan nefret etmek için. Bu adamlardan dördü bizim için önemlidir: Korsikalı Mario (Yves Montand), İtalyan Luigi (Folco Lulli), Alman Bimba (Peter van Eyck) ve Fransız Jo (Charles Vanel).



Clouzot'nun kahramanlarına olan yaklaşımı farklı yorumlara açıktır sanki. Kasabanın tek pansiyonu ve barında çalışan Linda'nın (yönetmenin karısı olan Véra Clouzot) Mario'ya olan aşkı ve düşkünlüğü Mario'yu çok sıkar... Onun oradaki tek güzel şey olan Linda'ya karşı tavırları izleyicinin asabını bozacak kadar aşağılayıcıdır. Mario'nun diğer erkeklerle olan ilişkileri Linda'yla olduğundan çok daha iyidir genelde... Zaten Luigi ile birlikte küçücük bir odada yaşamaktadır. Bir süre sonra da kasabaya gayet fiyakalı bir şekilde gelen Jo'nun peşine takılır ve onun dibinden ayrılmaz. Hatta kamyonla yola çıktıklarında Linda'yı resmen çamurların içine atarak seçimini belirtir! Luigi'nin Mario ve Jo ilişkisindeki kıskançlığı ise yadsınamaz bir abartıdadır... Resmen Mario için Jo'nun karşısına çıkar. İki erkek Mario'nun arkadaşlığı için birbirlerine girerler.

Filmin ilk saatinin ardından iki kamyon yola çıkar. İlk önce varan kamyonun şoförleri adam başı 2 bin dolar kazanacaktır. Bir tanesinin yetişmesi yangını söndürmek için yeterlidir. Kapitalist petrol şirketinin, insanları bu intihar yarışına sürüklemesi kadar, oradaki insanların mantık dışılığı baştan belli olan bu görevi kazanabilmek için her şeylerini, hatta insanlıklarını bile kaybetmeyi göze almaları bu filmin hayatın gerçekleriyle kesiştiği acı meselelerindendir... Bundan sonrası o tarihlerde az görünür bir sinema ve gerilimli bir tempo içerir.

40 mili geçmemeleri, yolun bazı yerlerinde de hiç durmamaları gerekmektedir. Bu ölüm-kalım yarışının içinde dört şoförün birbirleriyle olan sosyal gerilimlerinin dışında, onların kazanma hırsı, cesaret-korkaklık arasında gidip gelen tansiyonlarının yanı sıra yol boyunca karşılarına çıkan çukurlar, bozuk yollar, bayırlardan yuvarlanan taşlar, yıkılmış köprüler hep onların işini güçleştiren engeller olarak karşılarına çıkmaktadır. Bunların her biri filmin gerilim dozunu da giderek arttırır.

Bu yolculuk süreci içinde son derece ‘erkek’ bir şekilde hikayeye dalan ve Mario’ya Linda’yı bile unutturan Jo’nun giderek dağılıp, yaşlı, bitmiş ve korkak bir adama dönüşmesi; geveze, saf ve pasif gibi görünen Luigi’nin giderek daha da mücadeleci olması, hatta ‘erkekleşmesi’yle paralel bir seyirde gelişir. Mario da Jo’ya olan inancını yitirip (hatta ona çok ağır bir hasar vererek) yeniden Luigi’ye doğru meyletmeye başlar...

Finalde kutlama görüntüleriyle birleştirilen, Mario’nun giderek çığrından çıkışı ve hikayenin sonuna sarsıcı bir nokta koyan tavırları ise asla günümüz Hollywood filmlerinde göremeyeceğiniz bir yaklaşımdır. “Dehşet Yolcuları”, hiç beklenmedik sahnelerde o kadar sürprizli planlara sahiptir ki, sanki 2000’lerde çekilmiş gibi bir his bırakır seyircide.

Film, Amerika’da anti-kapitalist yaklaşımı ve Véra Clouzot’nun barda yerleri silerken Mario ile yaptığı sohbet sahnesinde, zamanına göre hayli seksi görüntüsünden dolayı kırpılarak gösterime sokulmuştu. Filmin William Friedkin imzalı pek çok yan komplolarla desteklenmiş ‘yeniden çevrim’i “Dehşetin Bedeli” (Sorcerer) ise kötü bir film olmamakla birlikte, yine tipik Amerikalı-Avrupalı bakış açısını karşılaştırmamıza sebep olacak cinsten bir filmdir...

DEHŞET YOLCULARI

Le Salaire De La Peur / The Wages Of Fear

Yönetmen: Henri-Georges Clouzot / Senaryo: Henri-Georges Clouzot, Jérôme Géronimi (Georges Arnaud’nun romanından) / Görüntü Yönetmeni: Armand Thirard

Müzik: Georges Auric / Kurgu: Madeleine Gug, Etiennette Muse, Henri Rust Oyuncular: Yves Montand, Charles Vanel, Folco Lulli, Peter van Eyck, Véra Clouzot, William Tubbs, Darío Moreno / Yapım: 1953 Fransa-İtalya / Süre: 131 (148) dk.

Spartaküs

Burçin S. Yalçın

Sinema tarihinde ‘nehir geçerken at değiştiren’ filmler arasında yazgısı bu denli şanlı ve şaşaalı pek az eser vardır; dahası bunlardan birinin zamana direnip başyapıt olarak anılması bir elin parmaklarını geçmez! Belki “Rüzgar Gibi Geçti”yi (Gone With The Wind) efsanevi bir istisna olarak bir kenara koyabiliriz.



Anthony Mann, tuz madenlerindeki sahneleri henüz çekmişken Kirk Douglas’la kapışıp yönetmenlik koltuğunu terk etmese, Douglas daha önce “Zafer Yolları”nda (Paths Of Glory) çalıştığı Stanley Kubrick’i Universal yöneticilerine önermese, sadece “Spartaküs”ün (Spartacus) değil, burada adı geçen herkesin bahtı kökünden değişecekti. Muhtemelen Mann’in kariyeri o günden itibaren tepetaklak gitmeyecek (üstat her biri ayrı bir ticari facia olan beş film çektiği yedi yılın sonunda öldü), bir film yıldızı olarak Douglas’ın talihi bu denli zirve yapmayacak, Kubrick stüdyo

sisteminden çabucak yaka silkmeyecek ve tası tarağı toplayıp kendisini İngiltere’deki münzevi yaşama böylesine zor atmayacaktı. Hepsinden önemlisi, “Spartaküs”ün özgürlük uğruna savurduğu kılıcı böylesine göz alıcı ışıldamayacaktı!

Trakyalı Spartaküs, Roma İmparatorluğu topraklarında köle olarak doğmuş, büyümüştür. Yakan güneş altında en ağır işlere koşturulduğu bir gün gladyatör eğitmeni Batiatus onu keşfeder ve onlarca savaşçıyı barındıran okuluna götürmek üzere satın alır. Hücresinde ‘sahiplerine’ “Ben hayvan değilim” diye haykırsa da, omuz omuza eğitildiği diğer köle/gladyatörlerin gördüğü muameleden farklı değildir yaşadığı: Ağır bir eğitimden geçerken kabında yemeği, hücresinde kadını eksik edilmez. Kendisine ‘sunulan’ Varinia’ya âşık olması ise vakit almaz. Bir gün okulu ikisi kadın üç dostuyla ziyaret eden Roma senatörü Crassus, Batiatus’tan kendileri için şatafatlı bir müsabaka düzenlemesini ister. İki dövüşün biri okulun iki parlak talebesi, Spartaküs ile Draba arasında cereyan edecektir.



Dövüş esnasında rakibini yıkan, lakin ‘izleyicilerin’ başparmaklarını yere çevirmelerine rağmen Spartaküs’ü öldürmeyen Draba mızrağını senatöre doğru fırlatır ve hızla arenanın duvarından ona doğru saldırır. Ölümü gardiyanların sırtına fırlattığı bir başka mızrakla olacaktır. Ne var ki Draba’nın trajik isyanı Spartaküs’ün bilincindeki özgürlük fitilini ateşlemiştir. Tarihi sarsacak büyük bir özgürlük destanı başlamak üzeredir...

“Spartaküs” çekildiği yıl, 1950’lerde Amerika’yı kasıp kavuran McCarthy’nin komünizm soruşturmalarının rüzgarı yeni dinmişti. Senaryoyu dönemin en usta kalemlerinden Dalton Trumbo’ya emanet eden Kirk Douglas’tan başkası değildi. Dahası, McCarthy’nin soruşturmaları esnasında fişlenmiş Trumbo, senaryolarını yıllardır takma isimler altında yazıyordu. Kirk Douglas, Trumbo’nun gerçek ismini kullanmaları için stüdyoyu ikna etti. Daktilosunun başına oturan Trumbo ise “Spartaküs”ü öncelikle bir demokrasi, bir özgürlük manifestosu ve demokrasi kisvesi altında sürdürülen faşizm ve ayak oyunlarının yergisi olarak kaleme aldı. Roma açıkça McCarthy dönemi ABD’sinin alegorisiydi. En aşağılık muameleye maruz kalan ‘ayaktakımı’ ile müreffeh iktidarını mezalim ve tahakküm için kullanan ‘seçkinler’ arasında tarih boyunca sürecek bilek güreşinin fitilini ateşleyen ve insanlığa “Başka bir dünya mümkün!” mesajını veren bir filme dönüşecekti “Spartaküs”.

‘Yurtseverlik’ gibi kutsal sözcükleri ağızlarından öykü boyunca düşürmeyen Roma seçkinlerinin paçalarından riyakarlık, irin ve ikiyüzlülük akar filmde. Roma ideallerine adeta tapınsa da zalim Crassus durumun farkındadır, “Soylu olmanın bir sakıncası da” der bir sahnede, “Arada sırada bir soyluya yakışacak biçimde davranmakla yükümlü olmaktır.”

Spartaküs’ün, Roma ordularına karşı verdiği mücadelenin bir benzerini, Kubrick de filmi çekerken Universal’la yapmıştır. Alınyazısı ne yazık ki kahramanınki gibi olur. Universal ve dönemin sansür mekanizması, kimi şiddet sahnelerini ve başka kimi sahnelerdeki eşcinsellik imalarını doğramakta sakınca görmez. Lakin 1991’deki restorasyon ve ‘Yönetmenin Kurgusu’ için baz alınacak üç saati aşkın versiyonu için yapılan çalışmalar esnasında bu sahnelerin hepsi yerine konur.

Sadece eşcinsellik açısından değil, genel olarak cinsel anlamda da kaynayan bir kazan gibidir film. Trumbo’nun pek çok yerde ‘çift anlam’ barındıran enfes diyalogları kahramanların libidosunu harekete geçirir. En

meşhuru Crassus ile Tony Curtis'in canlandırdığı hizmetkarı Antoninus arasındaki banyo sahnesidir. Muhabbetleri şöyledir...

Crassus: İstiridye yer misin?

Antoninus: Bulduğumda yerim efendim.

Crassus: Ya salyangoz?

Antoninus: Hayır efendim.

Crassus: İstiridye yemeyi ahlaki, salyangoz yemeyi ahlak dışı mı buluyorsun?

Antoninus: Hayır efendim.

Crassus: Tabii ki hayır. Bu sadece zevk meselesidir, değil mi?

Antoninus: Evet efendim.

Crassus: Zevkler ve renkler tartışılmaz.

Antoninus: Tartışılabilir efendim.

Crassus: Bornozumu verir misin Antoninus? Ben hem istiridyeden hem de salyangozdan zevk alırım.

Gladyatör köyünü ziyarete geldiğinde Crassus'un yanındaki iki asilzade kadının siyah Draba'ya adeta ağızları sulanarak bakışından (o anda biri diğerinin kulağına eğilip belli ki hınzırca bir şey söyler) başlayarak film yalnızca cinsel altmetinler eşliğinde de izlenebilir.

Kubrick'in titizliği salt stüdyoyu değil, başta senarist ve görüntü yönetmeni olmak üzere ekibi de canından bezdirir. Trumbo'nun senaryosunu baştan ele alamadığı için canı sıkılsa da, görüntü yönetmeni Russell Metty'yi vizörden uzak tutmayı başarır. Çekimler boyunca kameranın başına adeta tüneyen Kubrick'in bu tavrından şikayet etse de, Oscar gecesi adı telaffuz edildiğinde Metty'nin neler hissettiğini ancak Tanrı bilir.

"Ölüm bir kölenin bildiği tek özgürlüktür" der Spartaküs bir sahnede. Bu, sadece perdeye yansıyanların değil, yansıtanların da elde kılıç özgürlük peşinde koşturdukları bir filmdir.

SPARTAKÜS

Spartacus

Yönetmen: Stanley Kubrick / Senaryo: Dalton Trumbo (Howard Fast'ın romanından) Görüntü Yönetmeni: Russell Metty / Müzik: Alex North / Kurgu: Robert Lawrence Oyuncular: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton,

Peter Ustinov, John Gavin, Nina Foch, John Ireland, Herbert Lom, Tony Curtis

Yapım: 1960 ABD / Süre: 184 (198) dk.

Garsoniyer

Kemal Ekin Aysel



En güzel filmlerini, muamma senarist I.A.L. Diamond ile ortaklaşa yazdığı senaryolardan çıkaran Billy Wilder, sinemada kadın erkek ilişkilerinin gidişatı (“Yaz Bekarı/The Seven Year Itch”) ve cinsel kimlikler (“Bazıları Sıcak Sever/Some Like It Hot”) üzerine ilk kafa yoran adamlardan biri. “Garsoniyer”de (The Apartment) basbayağı kendini aşıyor. Bud’ın televizyon kanalları arasında gezindiği sahnede absürt gülmeceye bulaşacak kadar, Marilyn Monroe’ya benzeyen kadın esprisiyle kendi sanatıyla dalga geçebilecek kadar esnek ve ileri görüşlü bir mizahı alıyor, aynen “Sunset Bulvarı” (Sunset Blvd.) gibi yoğun bir melankoliyle çırpıyor. Yalnızca barındırdığı intihar temasıyla değil, Bud’ın şefkati, Fran Kubelik’in küskünlüğü ve hesapta ‘kötü adam’ olması gereken Sheldrake’in uyandırdığı empatiyle bayağı bayağı bir ‘anti romantik komedi’ bu.

Erkekleri başrole koymasına rağmen “Garsoniyer”, 60’ların kadınlarının filmi. Bugün “Mad Men” dizisinde egzotik bir nostalji nesnesi olan,

1960’larla birlikte iş hayatına atılmış kadınlara dair bir hikaye izliyoruz. Çalışan kadın imgesi yeni doğuyor. Evlilik için acele etmeyen, eş ya da anne olarak değil, özgür birey olarak toplumda kabul görme çabası veren ilk kadınlara dair bir öykü bu. Bekar iş kadınlarının plazalara ayak basması, kariyer basamaklarının bekçiliğini yapan erkeklerin onları birer seks nesnesi olarak görmesine yol açıyor otomatikman. (Hoş, şimdi de değişen bir şey yok ya!) Çalışmaya başlamışlar fakat henüz para ve beraberinde güç kazanamamışlar.

Erkek egemen iş dünyasının aktörleri, onları kariyer vaadiyle ya da düpedüz parayla satın alınabilir birer fahişe olarak görüyor. Sheldrake, yılbaşı hediyesi almadığı Fran’a “Git kendine bir şeyler al” diyerek 100 dolar vermeye kalkıyor. Bud’ın dairesinin anahtarına günaşırı el koyan kodamanlar, bu talihsiz kadınlarla sevişmeye en fazla yarım saat ayırıyor. “Çılgınlar Kraliçesi”nde (Breakfast At Tiffany’s) billurlaşan dekadansın başladığı yıllardan bahsediyoruz. Serbest ilişkiler yükselişte fakat parametreler henüz yerine oturmuş değil. Yönetmenin “Yaz Bekarı”nda irdelediği temanın bir açılımı söz konusu “Garsoniyer”de.



En fazla yönetici sekreterliğine yükselebilecek o kadınlar kadar, müdürlerin kölesi olan yalnız ve mutsuz adamların da filmi bu. Bud’la sembolize edilen, akşamları buluşacak bir sevgilisi, dertleşecek arkadaşları

olmadığı için fazla mesai yapan ve “Trafiğe yakalanmamak için bir iki saat daha ofiste oyalanıyorum” diye kendilerini kandıran adamlar bunlar. Gönülleri razı gelmese de büyükbaşların her talebini yerine getiriyorlar. Hayatlarının dizginini ellerinden kaçırmışlıklarını, aynen Bud gibi “Aslında onlar beni kullanmadı, ben müdür yardımcısı olmak için onları kullandım” diyerek rasyonalize etmeye çalışıyorlar. Ruhunu satan adamlar, her zaman Sheldrake gibiler tarafından “27’nci kata çıkmak yıllar alır ama 30 saniye içinde kendini sokakta bulabilirsin” denilerek öğütülüyorlar.

Wilder, işte bu iki cenahtan bir kadın ve bir erkeği alıp, onlardan bir çift yaratıyor. Öte yandan bu çifti hiçbir zaman bugünkü anlamda sevgili yapmıyor. Öyle sarıldıklarına, öpüştüklerine falan şahit olamıyoruz örneğin. Wilder ve Diamond şunu çok iyi biliyorlar: Can çıkmadan huy çıkmıyor. Kadın her zaman Sheldrake gibilere âşık olacağını itiraf ediyor bir kere. Adam da böyle kadınlar için kalp kırıklıklarını sağaltan geçici bir liman olacak hep.

Meşhur final sahnesi gösteriyor ki, erkek ne kadar hayalperest ve atılgansa, kadın o kadar temkinli ve realist artık. Yarım kalmış iskambil oyununu bitirmek ve gecikmiş bir gönül ilişkisini başlatmak için Bud’ın dairesine gelen Fran’in adama verdiği o tek cümlelik yanıt değişen rollerin de habercisi: “Kapa çeneni ve kartları dağıt!” Fran, Bud’ı romantizmden vazgeçirmeye çalışıp, bu yoğun duygunun en azından bu ilişkiyi yıpratmamasını sağlamaya çalışıyor sanki. Yeni bir ilişki türü öneriyor taze sevgilisine. Aşkı, bir düşkünlük değil eğlenceli bir oyun olarak yaşamak, oyunun sunduğu hazdan faydalanmak istiyor.

Bugün bir alay komedyende emaresine rastlanmayan doğal bir gülmece duygusuyla canlandırıyor Bud karakterini Jack Lemmon. Bir an bile şaklabanlık yapmadan alabildiğine komik olmayı başarıyor. Fiziksel mizahı bütün bedenini kullanarak sergileyen günümüzün aktörlerinin aksine sadece mimikler ve jestlerle seyirciyi kıskıvrak yakalıyor. Filmin başında, dairesinin anahtar trafiğini ayarlamaya çalıştığı ofis sahnesinde neredeyse sıfır repliğe karşın kusursuz bir güldürü zamanlamasıyla oyunculuk üzerine bir ders veriyor adeta. Partneri Shirley MacLaine ondan zerre aşağı kalmıyor. Hem filmin komedi yükünü taşıyor sempatikliğiyle hem de evli erkeklerle ilişkinin kadını yaralayan hüsranını, aşırı dramatize etmeden sergiliyor. İkilinin kimyası o kadar nefis ki yalnız seyirci değil, Wilder bile

büyülenip “Sokak Kızı Irma”da (Irma La Douce) onları yeniden bir araya getirmişti.

GARSONİYER

The Apartment

Yönetmen: Billy Wilder / Senaryo: Billy Wilder, I.A.L. Diamond

Görüntü Yönetmeni: Joseph LaShelle / Müzik: Adolph Deutsch / Kurgu: Daniel

Mandell / Oyuncular: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred MacMurray, Ray Walston, Jack Kruschen, David Lewis, Hope Holiday / Yapım: 1960 ABD / Süre: 125 dk.

Caniler Avcısı

Murat Özer

Charles Laughton... Gel sen, sayısız tiyatro oyununda gövde gösterisine soyun, duayen ol; yetmedi, sinemanın da altını üstüne getir aktör olarak, ama iş sinema filmi yönetmeye gelince tadını damağımızda bırak, tek bir iş yap...

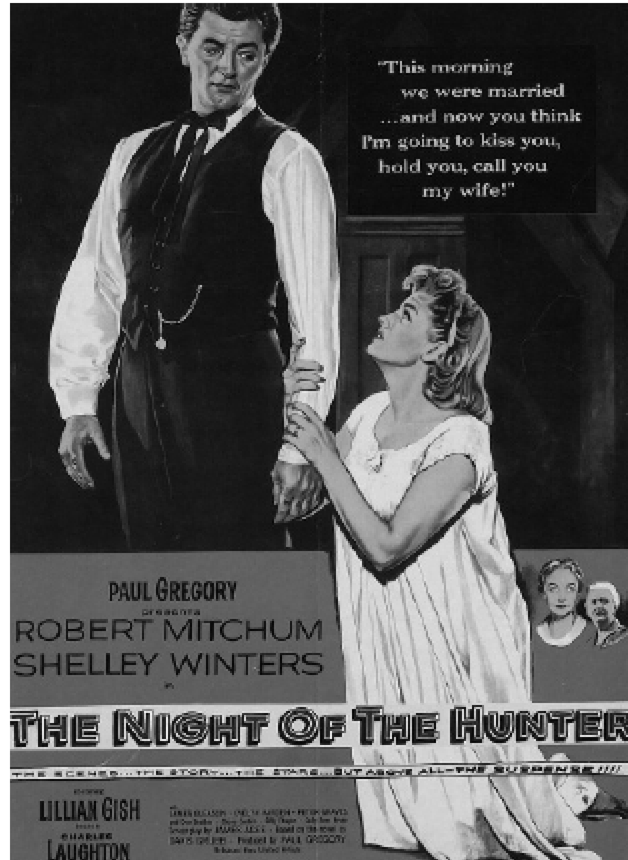
56 yaşındaydı Laughton, ilk ve tek yönetmenlik çalışması “Caniler Avcısı”nı (The Night Of The Hunter) çektiğinde. Evet, ilk film için biraz geçkinceydi yaşı, ama ortaya koyduğu esere bakınca, her şeyi unutturan (şaşırtıcı) bir sonuçla karşı karşıya kalıyordu izleyenler.



Davis Grubb’ın 1953’te yayımlanan aynı adlı ‘cinai’ romanını (ki yazarın da ilk romanıdır bu) yola çıkış malzemesi olarak alan Laughton, bizleri öylesi ‘garip’ bir karakterle yüz yüze bırakır ki filminde, sinema tarihini tersyüz edip ‘karakter şablonları’ konusundaki bütün ezberleri darmadağın eder. “Peki kimdir bu karakter ve nasıl bir motivasyonla ‘farklı’

kılınmıştır?” gibi temel bir soruysa bugüne kadar defalarca sorulur, cevaplar çelişkilidir, tıpkı hikayenin göbeğindeki Harry Powell karakteri gibi...

Harry Powell, ‘sözde’ bir rahip, aynı zamanda da ‘kadın avcısı’dır (ama gerçek anlamda avcı). Robert Mitchum’un ‘bütün kötülüklerin anası’ diyebileceğimiz bu karakteri canlandırırken yarattığı (ve yaşattığı) ‘gerilim’, benzerine rastlanmamış (rastlanması da beklenmeyen) bir ‘kafa karışıklığı’nı da beraberinde getirir. Beyazperdede göründüğü andan itibaren ‘kötü’dür Harry; 10 bin dolar için evlenir, öldürür, uzun bir takibi göze alır; ‘çocuk katili’ olmak da önemli değildir onun için, yakalarsa onlara da gözünü kırpmadan kıyacaktır... Tek motivasyonu para gibi görünmesine karşın, ‘tanrısal’ bir görevi yerine getirdiğini de düşünür, iyiyle kötüyü ‘şeytanca’ bir ayıklamaya tabi tutar... İki elinin parmaklarındaki ‘love’ (sevgi) ve ‘hate’ (nefret) dövmeleri, onun ‘dışa dönük’ karmaşıklığını da tarif eder bir yandan, içinde yanan ‘cehennem ateşi’nin ilk anda dıştan görünmemesi de bu yüzdendir...



Filmin izlediği yol da baş karakter gibi ‘sıra dışı’dır; Harry’nin ‘gerçek yüzü’nü hemen ilk anda gösterir izleyiciye, sonrasındaki eylemlerin nasıl gelişeceği belli gibidir, o yüzden bir çırpıda atar temelleri ve aşıp geçer ‘tahmin edilebilir’ sahneleri. Asıl dert, Harry’nin ‘para sahibi’ iki çocuğun peşine düştüğü uzun yolculuğunu anlatmaktır. ‘Vahşi’ Harry, hayvanların tüm doğallığıyla bir bir perdeye geldiği anlarda iki çocuğu ‘avlamak’ üzere atıyla yollara düşer. Çocuklar da bir kayık marifetiyle nehir boyunca kaçış hamlelerini yaparlar... Celladın kurbanlarla mesaisi başlamıştır, ısrarlı takibin sonucuysa ‘tahmin edilebilir’in çok ötesindedir artık...

“Caniler Avcısı”, bir ‘avcı’ ve iki ‘av’ arasındaki takibi, sinema sanatının ‘ışık ve gölge’ üzerine kurulu olduğunu kanıtlayan bir görsellikle destekler. Gölgeler uzar, kısalır, duvarlara yansır, ışıktan kaçar, bir ‘karabasan’ gibi oturur hikayenin üstüne. Karanlığın içine hapsolmuş hayatların yazgısını belirlemektedir adeta bu ‘gölge oyunu’, yoğun bir ‘kötülük tohumu’ kokusu da bu gölgelerin üzerine düşer, filmi damıtır. Öte yandan ‘şarkılı bir gerilim’ diye de nitelendirilebilir “Caniler Avcısı”. ‘Kara film’ (film noir) türünün pek de bulaşmadığı bir yöntemdir bu, ilk dakikadan itibaren karakterlerin diline ‘anlamlı’ şarkılar dolanır, hikayenin gerilimine hizmet eder bu şarkılar. Özellikle bir sahne vardır ki, bu özelliğin zirveye çıktığı anları da beraberinde getirir: Harry, evin dışında beklemekte ve ‘ilahi’ sesiyle bir türkü çığırmaktadır. Evin içindeyse elindeki silahla Lillian Gish’in canlandırdığı Rachel Cooper karakteri bekler. Bir süre sonra kurbanın, celladın türküsüne eşlik ettiğini duyduğumuzda gözlerimize (kulaklarımıza) inanamayız, tüylerimiz diken diken olur...

Çocuklarla arası iyi olmadığından mıdır bilinmez, Charles Laughton çok çektirir bu filmde çocuklara. Onları çilekeşliğin sınırlarına taşır, her türlü badireyi yaşatır, korkuyu damarlarında hissetmelerine vesile olur; bir tür ‘çocuk nefreti’nin yansıması gibidir tüm bunlar... 1955 koşulları düşünüldüğünde, böylesi bir hikaye kurgusunun ne denli ‘cesaret’ isteyen bir şey olduğu da açıktır. Laughton’ın çocuk sevgisizliği kayıtlara geçmiştir, hatta bu filmdeki çocuklu sahnelerin çoğunu Robert Mitchum bizzat kendisi çeker. ‘Hasta ruhlu’ Harry Powell’ı canlandırırken bir yandan da çocukları yönetmesi, belki de filmin bu kadar ‘acımasız’ olmasının nedenidir, o da bilinmez...

Harry Powell'ın parmaklarındaki dövmeler gibi, biz sinemaseverler de "Caniler Avcısı"yla bir tür sevgi-nefret ilişkisi yaşıyoruz denebilir. Her dakikasında 'çelişki' barındıran bu film, her izlediğinizde 'farklı' bakış açılarına bağlı olarak 'tutarsız' değerlendirmelerde bulunmanıza neden olabilir, tıpkı filmdeki bütün karakterler gibi. Neye, nasıl inanmak istiyorsanız öyle görebilirsiniz 'avcı'yı ve 'kurbanlar'ı, yani 'tanrısal' olanı ve 'acı çekmesi gereken çocukları'nı!

CANİLER AVCISI

The Night Of The Hunter

Yönetmen: Charles Laughton / Senaryo: James Agee (Davis Grubb'ın romanından) Görüntü Yönetmeni: Stanley Cortez / Müzik: Walter Schumann / Kurgu: Robert Golden / Oyuncular: Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish, James Gleason, Evelyn Varden, Peter Graves, Don Beddoe, Billy Chapin / Yapım: 1955 ABD / Süre: 92 dk.

Avcı

Burçin S. Yalçın

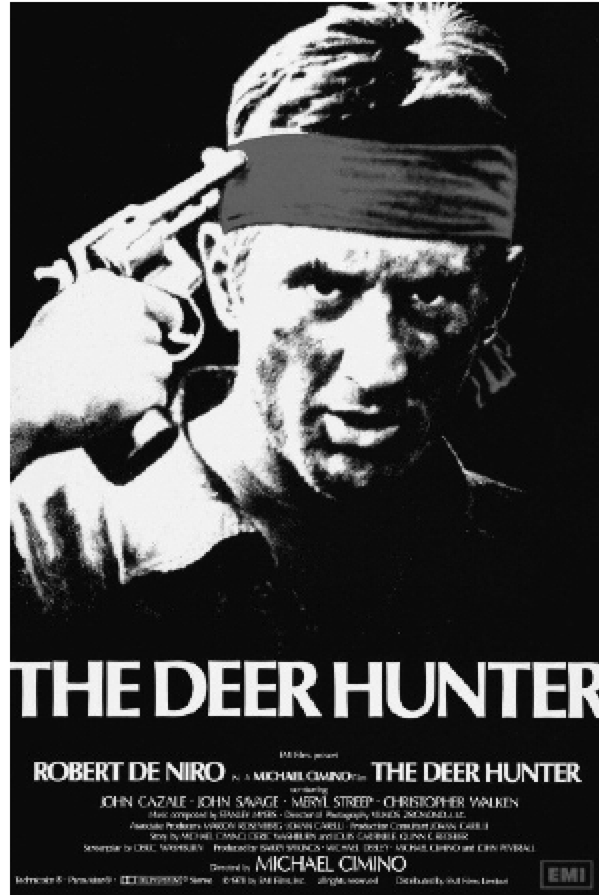


Eğer bir film, hikayesinde farklı tarafları ele alıyor ve fakat bahse konu tarafların hiçbirini memnun edemiyorsa, bu, muhtemelen bazı şeyleri dobra dobra konuştuğu, tarafların bam teline çok doğru biçimde bastığı içindir. Michael Cimino'nun "Avcı"sı (The Deer Hunter) 1979'da Berlin Film Festivali'nde gösterildiğinde Sovyet delegasyonu filmin sunduğu Vietnamlı portrelerini protesto etmek için salonu yarıda terk etmiş; Kübalı, Doğu Alman, Bulgar, Polonyalı ve Çek izleyiciler de ideolojilerine hizmet edecek şekilde peşi sıra Sovyet yoldaşlarının izinden yürümüşlerdi.

Hemen birkaç ay sonrasındaki Oscar törenine ışınlanalım. En İyi Film ödülünü vermek üzere sahneye John Wayne gelir; elindeki zarftan "Avcı" çıktığında efsanevi kovboyun yüzünün asıldığını hayal etmek zor değil. Vietnam Savaşı'nı, Nixon'ı, hatta 50'lerdeki Cadı Avı'nı hararetle savunmuş, yıllarca Amerikan idealizminin bayraktarlığını yapmış Dük'ün "Avcı"yı sevmesini beklemek safdillik olurdu. Tabii bir diğer neden de

kahramanlarımızın geyik avına çıktıkları sırada Michael’ın, grubun ‘zayıf halkası’ Stan’e (John Cazale) atfen sarfettiği şu cümle olabilir: “Tek yaptığı elindeki aptal silahla ortalıkta John Wayne gibi dolanmak.”

Evet, 70’lerin ortasına doğru Amerikan askerleri geri çekilmeye başlasa da ülke kamuoyu Vietnam’ı sağlıklı tartışmaktan hâlâ uzaktı. O güne kadar Hollywood’un muhayyilesinden çıkmış Vietnam’a dair en yüce eserin 1968’de çekilmiş “Son Hücum” (The Green Berets) olduğu düşünülürse, ‘orada’ neler olup bittiğinin tartışılmasının kamuoyunda hâlâ nasıl bir tabu teşkil ettiğini fark etmek zor değil. E o filmin başrolünde de John Wayne’in arzıendam ettiğini bilmek, o filmin de Vietnam’a nasıl yaklaştığına dair sağlam bir ipucu veriyor.



Eğer Hollywood’un ana damarının Vietnam’la ilgili serinkanlı, vicdan merkezli bakışına bir milat aramanız gerekirse, hiç vakit kaybetmeyin, bakmanız gereken yer “Avcı”nın namlusunun ucunda yatıyor. (Bir de aynı yıl çekilen Hal Ashby’nin “Eve Dönüş/Coming Home”unda…) Ardılları

“Kıyamet” (Apocalypse Now), “Müfreze” (Platoon) ve “Full Metal Jacket”, Cimino’nun filminden muhakkak bir şey ödünç almıştır.

Film, ABD’nin kuzeydoğu eyaleti Pennsylvania’nın küçük ve başı dumanlı sanayi kenti Clairton’daki altı arkadaşın Vietnam öncesi, sırası ve sonrasında yaşadıklarını anlatıyor. Evlilik hazırlıkları yapan, Rus kökenli bir aileye mensup Steven (John Savage), pek yakında dostları Michael (Robert De Niro) ve Nick’le (Christopher Walken) beraber Vietnam’a uğurlanacaktır. Altıgenin diğer üçlüsü Stan (John Cazale), John (George Dzundza) ve Axel (aslen oyuncu olmayan, ilk ve son rolüyle Chuck Aspegren) ‘geride’ kalır. Steven, Michael ve Nick’i Vietnam’da onulmaz fiziksel ve ruhsal yaralar beklemektedir. Vietkong askerlerine esir düşen üç arkadaştan Michael ve Nick birbirleriyle Rus ruleti oynamaya zorlanır. Son bir gayret başkaldırıp firar eden üç arkadaş, savaşın yorgunluğundan birbirlerinin izini kaybeder. Michael ve bacaklarını kaybeden Steven, memleketlerine ayrı ayrı geri dönerler. Nick’ten haber yoktur ama onu bir aralık Saygon’da gören Michael, savaş bittikten sonra bir kez daha geri dönüp dostunu aramaya çıkacaktır. Nick’i, Saygon’da Rus ruleti oynarken bulacaktır...

Vietnam’daki Amerikan mevcudiyetinin dramatik yazgısına dair o güne dek herkesin kafasından geçen ama kimsenin yüksek sesle dillendiremediği şeyleri ilk kez itiraf etmek “Avcı”ya düşmüştür. Savaşın insan ruhunu nasıl örselediğini film henüz kahramanlarımız Vietnam’a gitmeden kısa bir sahnede gösterir. Steven’ın düğün partisinde Vietnam’dan dönen bir astsubay göze çarpar. Michael “Orada olmak nasıl bir şey?” diye ne kadar ısrarlı da sorsa, asker kaygısız, kayıtsız, yılgın ve umursamazca yanıt verir. Tanık olduklarından pek hazzetmediği açıktır.

“Avcı”nın savaş karşıtlığını zaman zaman tartışanlar çıkar. Savaş karşıtlığı bir yana, film açıkça silah karşıtıdır. Cimino ve senaryo yazarı Deric Washburn bunu oya gibi işlerler. Michael ve arkadaşları Clairton’ı sarmalayan dağlarda sık sık geyik avına çıkarlar. Michael’ın şiar edindiği bir racon vardır, bir geyiğe en fazla tek el ateş edilmelidir, ikincisi onun deyişiyle ‘kancıklık’tır. Avda vurduğu geyikle, hayvan çırpınırken çok kısa göz göze geliriz. Ardından Michael ve Nick’in Vietnam’daki Rus ruleti deneyimleri çıkagelir. Yine ‘tek kurşun’ üzerine bina edilmiş bu oyunda kazanan olmadığını, hayatta kalanın dahi insanlığını yitirdiğini anlayacaktır

Michael. Döndükten sonra çıktığı avda karşılaştığı geyiği bilerek vurmadığı gibi, belinde silahla dolaşmaya bayılan Stan’e de ‘acı’ bir ders verir bir şakalaşma anı esnasında.

“Avcı”, Cimino’nun kariyerinde, ‘tek atımlık barutunu’ kullandığı film olarak da kritik bir işlev arz eder. Ne yazık ki, bu filmden sonraki işiyle kendi kafasına sıkmış kadar olacaktır. Beş Oscar kazanan “Avcı”nın ardından çektiği “Cennetin Kapısı”nın (Heaven’s Gate) gişedeki muazzam hüsranı yüzünden yönetmenin kariyeri de Steven gibi kötürüm kalacaktır.

Vietnam’ı ele alan düzinelerce film arasında “Avcı”dan başka bir tane daha yoktur ki, savaşı her aşamasıyla ele alan... Cimino, savaşa dair Amerikan idealizmini ayaklar altında alan pek çok takipçisinin dahi cesaret edemediği bir şey yapar ve Amerikan rüyasını savaşın öncesiyle de masaya yatırır: Clairton’daki çelik fabrikasında ağır iş yükü altındaki hayatın savaştan önce de hiçbir cazibesi yoktur ki, Vietnam’dan sonra bir şeyler değişmiş olsun!

AVCI

The Deer Hunter

Yönetmen: Michael Cimino / Senaryo: Deric Washburn / Görüntü Yönetmeni: Vilmos Zsigmond / Müzik: Stanley Myers / Kurgu: Peter Zinner / Oyuncular: Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walken, Meryl Streep, George Dzundza, Chuck Aspegren / Yapım: 1978 ABD-İngiltere / Süre: 182 dk.

Kısa Tesadüfler

Burak Göral



David Lean'i büyük epik filmlerin usta yönetmeni olarak tanırız hep. "Kwai Köprüsü" (The Bridge On The River Kwai), "Arabistanlı Lawrence" (Lawrence Of Arabia), "Doktor Jivago" (Doctor Zhivago) gibi 'büyük' filmlerinden önce Lean, ünlü tiyatro yazarı Noel Coward'ın dört eserini beyazperdeye uyarlamıştı. Bunların sonuncusu olan, Coward'ın tek perdelik "Still Life" adlı oyunu bir film olmak için yeterli malzemeye sahip gibi durmamasına rağmen Lean'in kamerasıyla tek bir anında bile boşluğa düşmeyen, yürek yakan, mendil ıslatan usta işi bir melodrama dönüşmüş. Sinema tarihinin bu en güzel çekilmiş, en yaralayıcı 'yasak aşk' filmlerinden biri olan David Lean başyapıtı "Kısa Tesadüfler" (Brief Encounter), bugün izlendiğinde bile ilk izlendiğindeki etkiyi bırakmakta hiç zorlanmıyor...

Hikaye, daha sonra sinemada defalarca tekrar edilen bir hikaye aslında. İkisi de evli olan bir kadın ve bir erkeğin masum, çekingen, usul usul ve yarım yamalak ama duygusal olarak çok sarsıcı yaşadıkları bir aşk hikayesi. Üstelik Crawford'un orijinal metni çok kısa ve tamamı bir tren istasyonunda geçmesine rağmen, Lean bu metni öyle ustaca kurgulayıp beslemiş ki hayran olmamak elde değil.

Mesela hikayeyi sondan anlatmaya başlıyor Lean. Yani Laura ve Alec çiftinin istasyon büfesindeki o buruk ayrılış sahnesiyle. Ama bu son derece hüzünlü sahneyi henüz geçmişlerine dair en ufak bir fikrimiz yokken izlediğimiz için orada yaşananlara tam bir anlam veremiyoruz. Kafede keyifsizce oturan bir çifte oldukça geveze bir kadın katılıyor ve sürekli konuşuyor bu sahnede… Sonrasında Laura'nın oldukça mutsuz bir şekilde evine, kocasına ve iki çocuğuna dönüşüne şahit oluyoruz. Akşam olup da çocuklar uyuyunca çift, şöminenin karşısına oturup sakin ve monoton akşamlarından birini yaşıyorlar.



Ama Laura'nın içinde fırtınalar kopuyor. Kocası -iyi bir adam olan- Fred kare bulmaca çözerken bir şiirin dizesindeki eksik kelimeyi bulmak için karısından yardım istiyor. Çünkü karısı kendisinin aksine 'şiir okuyan' bir kadındır. Laura eksik kelimeyi buluyor da bir çırpıda: 'Aşk'. Yani kendi evliliklerinde çoktan tükenmiş olan duygu. Sonra Lean bu narin ve hoş kadının kafasına girmemize olanak veriyor. Laura'nın 'iç sesi', kocası Fred'e bütün olan biteni gizlemeden, duygularını da katarak, samimi bir

şekilde anlatıyor: Bir dizi kısa tesadüflerin karşılaştırdığı Doktor Alec Harvey'e âşık olmuştur.

İkili her perşembe malum istasyonda biten kısa buluşmalar yaşarlar ve her birinde giderek yakınlaşırlar. Yanlış olduğunu bile bile, vicdanlarını sızlata sızlata eğlenirler. Sadece birkaç kere, utanarak, tutuk ve endişe içinde, yarım yamalak öpüşürler. El ele tutuşup gezerler. Yaşadıkları tutku, birlikte sinemada izledikleri "Tutku Alevleri" adlı filmden bile daha baskındır. Filmi yarım bırakıp çıkarlar... (Perdede "Flames Of Passion" adıyla gözüken film aslında Lean'in bu film için yarattığı gerçekte olmayan bir filmdir)

Ancak bir süre sonra yaşadıkları suçluluk hissi tutkularından ağır basmaya başlar. Bazı şeyleri daha yaşayamadan bitirmeye karar verirler. Onlar kendi 'küçük kıyamet'lerini yaşarlarken dünyanın onlardan haberi bile yoktur. Etraflarında akıp giden hayatı tren anonslarıyla, sağ-sollarından gülüşerek geçip giden insanlarla, sürekli hareket halindeki trafikle bize sık sık duyumsatır usta yönetmen.

Laura ve Alec'in yaşadıkları son dakikalar ise muazzam bir sinema duygusu içerir. İlk sahnede gördüğümüz anlar şimdi Laura'nın anlatıcılığında esas anlamlarına kavuşurlar. İçimiz titrer. Ayrılığın keskin mutsuzluğu içindelerken Laura'nın geveze ve dedikoducu arkadaşı Bayan Dolly Messeter, çiftin son anlarını daha da berbat eder. O neredeyse nefes bile almadan konuştukça bizim içimiz ezilir utangaç âşıklarla birlikte, kahroluruz...

David Lean, bu başyapıtında zaman zaman Alman dışavurumcu ışık oyunlarına başvurur. Özellikle de sahne geçişlerinde. Ses kuşağını kullanışı ise sinema dersi gibidir. Laura'nın anlatıcılığını destekler. Özellikle o vurucu final sahnesinde çerçeveyi eğerek etkiyi arttırması bugünün bile pek çok yönetmenine ilham kaynaklığı yapmıştır. Müzik olarak Rahmaninof'un piyano konçertosunu kullanması da filmin sahnelerini unutulmaz kılan başka bir ögedir. Ama kuşkusuz filmin bu kadar 'sevilebilir' olmasının baş nedenleri iki başrol oyuncusu Celia Johnson ve Trevor Howard'ın olağanüstü performansları. Özellikle o iri gözleriyle kafasının içinden geçen her duyguyu bize iletmekte hiç zorlanmayan, o yıl Oscar'a da aday gösterilen Celia Howard'ın Laura karakterine kattığı doğallık, neşe ve hüzün karışımı kolay unutulur gibi değil. İki oyuncu da o kadar samimi,

sevimli ve uyumlular ki, insan onların sonsuza kadar birlikte olmayı hak ettiklerini düşünmeden edemiyor.

"Kısa Tesadüfler", bize 'kırık bir aşk hikayesi'ni sinemada anlatılmış en güzel haliyle sunan eşsiz bir başyapıttır ve bugün hâlâ aynı gücüyle sapasağlamdır...

KISA TESADÜFLER

Brief Encounter

Yönetmen: David Lean / Senaryo: Anthony Havelock-Allan, David Lean, Ronald Neame (Noel Coward'ın oyunundan) / Görüntü Yönetmeni: Robert Krasker

Kurgu: Jack Harris / Oyuncular: Celia Johnson, Trevor Howard, Stanley Holloway, Joyce Carey, Cyril Raymond / Yapım: 1945 İngiltere / Süre: 86 dk.

Leopar

Murat Özer



Savaş sonrası İtalya'sının sinemasal rengini belirleyen Yeni Gerçekçilik akımının içinde yer alan 'keskin' yapıtlarıyla ilk çıkışını gerçekleştiren, sonraları bu akımdan koparak kendi stilini oluşturan büyük usta Luchino Visconti'nin 'olgunluk' döneminin zirvelerinden biri "Leopar" (Il Gattopardo). Hatta onu "Venedik'te Ölüm"e (Morte A Venezia) götüren sürecin temel taşı da denebilir bu film için.

"Leopar", 19. yüzyılın ikinci yarısında Sicilyalı aristokrat bir ailenin 'ayakta kalma' mücadelesine odaklanıyor temelde. Burt Lancaster'ın canlandırdığı Prens Salina karakterinin reisliğini yaptığı bu ailenin, ülkenin politik çalkantıları arasında yaptığı slalomlar resmediliyor filmde. 'Güç'ün yer değiştirmesine ayak uydurmaya çabalayan, buna karşın zaman zaman 'tavizler' de vererek yerini korumaya çalışan aristokrat kesimin yazgısı üzerinden hareketle 'tarihsel bir fresk'e ulaşıyor Visconti.

Ayaklarının altındaki sağlam zeminin yavaş yavaş kaydığını gören Prens Salina'nın, 'durum'unu ('duruş'unu değil) stabil kılmak uğruna nasıl bir 'strateji' uyguladığını görünce, "Leopar"ın kuyruğuna tutunup Sicilya kırsalında bir oraya bir buraya savrulmak da kaçınılmaz oluyor bizler için. Visconti'nin hikaye anlatırken çevresel faktörleri filmin anlatımsal ögeleri arasında önemli bir yere oturtmasının benzersiz bir örneği bu çalışması. Baş karakterin çevresinde olup biten her şeye kamerasını uzatan yönetmen, bütünü tamamlamaya yönelik her fırsatı değerlendiriyor ve bu şekilde 'etki'yi üst sınırlara taşımayı başarıyor. Bizler, Prens Salina'nın 'değişen zaman'la mücadelesini izler gibi görünüyoruz, ama onun etrafına kümelenen karakterlerin hikayesi de 'merkez'i fazlasıyla etkiliyor, 'genel görünüm'de belirleyici faktörler haline dönüşüyor.

'Derebeylik' kültürünün 'direnç noktası'nın nasıl yıkıldığını anlatan Giuseppe Tomasi di Lampedusa imzalı romandan uyarlanan "Leopar", Visconti'nin aceleye yer vermeyen, hikayeyi yavaş yavaş olgunlaştıran stilinin en çarpıcı uzantılarından. 'Durmak'tan başka herhangi bir amacı olmayan Prens Salina'nın, 'dış görünüş' olarak değilse de 'içsel' bir evrilmeye uğradığını görüyoruz filmde.



Garibaldi kuvvetlerinin gelişiyle yaşadığı evrilme, sonrasında rüzgarın ters yöne esmesiyle bambaşka bir yöne ivmeleniyor ve ‘değişen dünyanın insanları’na ‘yerini kaybetmeden’ yol açma tavizinde bulunuyor. Ama tüm bunlar, filmin üç saatlik süresi boyunca ‘sindirilerek’ beyazperdeye geliyor, herhangi bir ‘koşuşturma’ emaresi yok Visconti’de. Karakterleri tanıtmak için kendine genişçe zamanlar ayırıyor, onların motivasyonlarını kavramamız için bize süre tanıyor, sonuçta da ‘boşlukta sallanan’ hiçbir karakter kalmıyor hikayede. Örneğin, Claudia Cardinale’nin ‘kilit’ Angelica karakterini filmin ilk bir saatinden sonra görebiliyoruz, onun öncesinde Prens Salina ve Alain Delon’un canlandırdığı ‘yeğen Tancredi’nin meselesiyle haşır neşir oluyoruz.

Sınıflar arasındaki ‘uzlaşmacı çatışma’nın ipuçlarıyla dolu bir film “Leopar”. Aristokrasinin ayakları altında var olma mücadelesi veren burjuva kesimi ve onların da altında yer alan emekçi sınıfı arasında ‘ismi konmamış’ bir ‘anlaşma’ var gibi. Birbirlerinin sınırlarına ‘tecavüz edercesine’ dalmalarına karşın, sanki hiç yer değiştirmiyor gibiler bir yandan da. Prens Salina’nın başladığı yerde durmadığını net biçimde hissedebiliyoruz, ama ‘görmek’ o kadar da kolay olmuyor. Visconti, finalde onu ‘yürüyerek’ evine göndererek anlattığını bir şekle büründürüyor belki de. O noktada film bitiyor ama seyirci gözünde baş karakterin yolculuğunun ritmi ancak o anda ete kemiğe bürünüyor.

Bu filmin anlattıklarından öte bir anlatım geleneği var ki, sinema tarihini yazıp çizenlerin hiçbir zaman es geçemeyecekleri bir gelenek bu. Visconti, kalabalıkların hakim olduğu filminde bir mizansen ustası olduğunu belgeliyor adeta. Garibaldi kuvvetlerinin kasabaya girişleri ve daha da önemlisi filmin son 40-45 dakikasına damga vuran balo sahnesi, yönetmenin bu özelliğinin zirve yaptığı anları da beraberinde getiriyor. Balo sahnesinde her bir karakterin o dakikaya kadar yaptıkları yolculuğun semeresini görmelerini, yazgılarının ne şekilde belirlendiğini hissetmemizi sağlıyor Visconti. Bütün hesap-kitap olayını bu sahneye yediriyor, bazen sadece bir bakışla “Tamam!” dedirtiyor bize. Olanca kalabalığın içinde oyuncuların bir an bile sekmesine, kamera açılarının gevşemesine, filmin ritminin zedelenmesine izin vermiyor büyük usta. Şimdilerde efektlerle yaratılan kalabalıkları olanca gerçekliğiyle ‘güdüyor’, her birinin nefes alıp verişlerini bile hesaplamış olduğunu hissettiriyor bizlere...

LEOPAR

Il Gattopardo / The Leopard

Yönetmen: Luchino Visconti / Senaryo: Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, Luchino Visconti (Giuseppe Tomasi di Lampedusa'nın romanından) / Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno

Müzik: Nino Rota / Kurgu: Mario Serandrei / Oyuncular: Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Romolo Valli, Mario Girotti (Terence Hill), Pierre Clémenti, Lucilla Morlacchi, Giuliano Gemma

Yapım: 1963 İtalya-Fransa / Süre: 187 (205) dk.

Birleşen Kalpler

Burçin S. Yalçın



Vivian: Çok ileri gidiyorsun Marlowe.

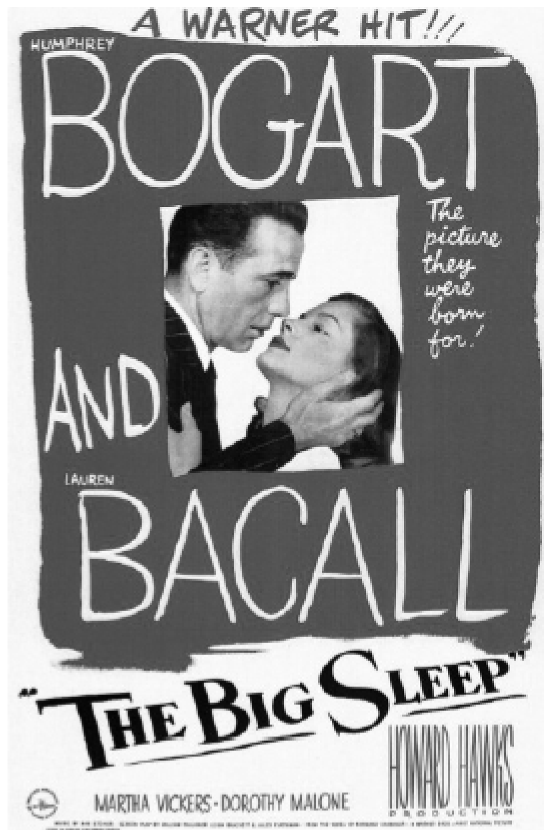
Marlowe: Bir erkeğe söylenecek çok ağır sözler bunlar; özellikle de yatak odanı terk eden bir erkeğe...

Raymond Chandler'ın bizde Metis Yayınları'ndan "Büyük Uyku" adıyla yayımlanan polisiye romanı, sonradan beyazperdeye de transfer olacak efsanevi bir dedektif tarifi yapar; içkiye düşkün, pespaye, alabildiğine vurdumduymaz, dahası nihilist, çekici ve hazırcevap Philip Marlowe... Keskin diyalogları ve izleyeni allak bullak eden entrikasıyla Howard Hawks'un 1946 tarihli film uyarlaması "Birleşen Kalpler" (The Big Sleep), hem nadide bir 'aktarım' olmasıyla hem de prodüksiyon esnasında yaşananlar açısından hayli çarpıcı bir kara film.

Sinema tarihinde entrikası bu denli yumak yumak bir başka film daha bulmak zordur. Öyle ki, çekimler esnasında hem yönetmen Hawks hem de senaristler William Faulkner, Leigh Brackett ve Jules Furthman bir noktada şoför Owen Taylor'ın nasıl öldüğünün içinden çıkamazlar, bizzat romanın yazarı Chandler'a sorar ve "Kahretsin ki ben de bilmiyorum" yanıtını alırlar. Filmin en önemli özelliği her izlenişte entrikaya ancak bir parça daha vâkıf olunmasıdır. Öykü boyunca adları tekrar tekrar geçen Sternwood

ailesinin şoförü Owen Taylor'ı ve kaçak olduğu söylenen Sean Regan'ı -ölü veya diri- hiç görmeyiz bile.

Her şey özel dedektif Marlowe'un (Humphrey Bogart) Sternwood malikanesine gelmesiyle başlar. Kötürüm General Sternwood, ondan küçük kızı Carmen'in karıştığı bir kumar borcu meselesini çözmesini istemektedir. Biri 'hafifmeşrep' (Carmen), diğeri 'ağırbaşlı' (Vivian) iki kızı vardır General'in. Marlowe rutin araştırmasına başlar başlamaz, bu iki kızın da içinde olduğu daha büyük ve kanlı bir resimle burun buruna gelir. Her adımında cinayetler birbirini izler ve Marlowe bunların hiçbirinde olaya müdahil olmaz.



John Huston'ın elinden çıkan "Malta Şahini"yle (The Maltese Falcon) kara film dedektiflerinin adeta bir prototipini çıkaran Bogart, burada bunu bir adım ileri götürür. Bu filmden itibaren dedektif deyince akla önce Bogart gelecektir.

Howard Hawks, dönemin Hollywood'unun tepesindeki Demokles'in kılıcı olan Hays Kodları'ndan en çok çeken yönetmenlerden biridir. Ve

sansürün arkasından dolanmak için, senaryolarına altmetinli diyaloglardan bolca koydurur. İki yıl sonra çekeceği western “Kanlı Nehir”de (Red River) olduğu gibi, “Birleşen Kalpler”de de bunlardan ziyadesiyle mevcuttur. Hele ki Marlowe ile Vivian arasında geçen ‘at binme’ muhabbeti akıllara sezadır.

Vivian: Laf atlardan açılmışken, onlarla oynamayı severim. Ama önce onları idmanda tanımak isterim. Hızlı çıkıp çıkmadıklarını, geriden atak yapıp yapmadıklarını görmek, yeteneklerinin ve onları koşmaya itenin ne olduğunu anlamak isterim.

Marlowe: Benimkini bulabildin mi?

Vivian: Galiba buldum.

Marlowe: Söyle bakalım.

Vivian: Sınıflandırılmayı sevmiyorsun. Hızlı çıkmayı, arayı açmayı, ortalarda şöyle bir soluklanmayı, sonra da rahatça finişe koşmayı seviyorsun.

Marlowe: Sen de sınıflandırılmaktan hoşlanmıyorsun.

Vivian: Bunu becerecek biriyle henüz tanışmadım. Önerin var mı?

Marlowe: Valla performansını görmeden bir şey diyemem. Klas bir duruşun var ama ne kadar ileri gidebileceğini bilmiyorum.

Vivian: Semerin üstünde kimin oturduğuna göre değişir bu.

Sahnenin hikayesi ilginçtir. Hawks’un ilk çektiği ve kurguladığı versiyonda olmayan bu sahne, sonradan stüdyonun isteğiyle eklenen bir dizi sahneden biridir.

Çekimleri 2. Dünya Savaşı biterken tamamlanan “Birleşen Kalpler”in gösterimini Warner bir süre erteledi. Stoklarındaki savaş temalı filmlerin izleyicinin ilgisinden kaçacağından korkan stüdyo, bir grup 2. Dünya Savaşı filminin gösterimini öne almıştı. Hawks’un filmi ise gösterim sırasını bekliyordu. O yıllarda ilk oyunculuk deneyimlerini yaşayan Lauren Bacall’ın menajeri Charles K. Feldman, filmin yapımcısı Jack Warner’a bazı ek sahnelere ihtiyaç duyulduğunu söyledi. Bacall, hem kız kardeşi Carmen’i canlandıran Martha Vickers’ın yakıcı performansının yanında

sönük kalıyor hem de Bogart'la uyumsuz bir kimya sergiliyordu. Feldman, eğer bunu giderecek birtakım ek sahneler çekilmezse, Bacall'ın "Gizli Ajan"la (Confidential Agent) aldığı olumsuz eleştirilerin bir benzerini burada da alacağını ve Warner'ın da belki gelecekte büyük bir yıldıza dönüşecek bir starletten daha yolun başında yoksun kalacağını söyledi.

Hawks bunun üzerine yukarıdaki de dahil olmak üzere bir dizi sahne çeker. Bu sahnelerle Vivian ile Marlowe arasındaki ruhsal ve tensel çekimin altı kalın çizgilerle çizilir. Bu 'rötuş', Martha Vickers'ın kısa ama muazzam performansını bir parça gölgeler ama tümüyle silemez. Gelgelelim, hem Hawks'un hem de stüdyonun versiyonunu görenler, sinema tarihinde stüdyo müdahalesinin işe yaradığı nadir örneklerden biri olarak gösterirler bu durumu.

Kuşkusuz, Marlowe çok özel bir karakterdir. Olan biten arasında neden-sonuç ilişkisini tek bir diyaloğu dahi kaçırmadan takip etmek zorunda olan izleyicinin yegane rehberidir. Olayların içine daldıkça hep birileri öldürülür. O ise karizmayı çizdirmemek ve postu deldirmemek arasında gidip gelir. Karşısına çıkan kadınları ise asla görmezden gelmez. Hepsiyle ya flört eder ya da Geiger'ın dükkanının karşısındaki kitapçıda karşılaştığı kızla yaşadığı gibi, 'çarçabuk' ilişkiler yaşar. Libidosu dizginlenecek gibi değildir. Bindiği bir taksinin kadın şoförünü dahi şıpınişi tavlar.

Taksi şoförü: Tekrar ihtiyaç duyarsan, beni bu numaradan ara.

Marlowe: Gece mi, gündüz mü?

Taksi şoförü: Gece daha iyi. Gündüzleri çalışıyorum.

BİRLEŞEN KALPLER

The Big Sleep

Yönetmen: Howard Hawks / Senaryo: William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman (Raymond Chandler'ın romanından) / Görüntü Yönetmeni: Sidney Hickox Müzik: Max Steiner / Kurgu: Christian Nyby / Oyuncular: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgely, Martha Vickers, Dorothy Malone, Peggy Knudsen, Regis Toomey, Charles Waldron / Yapım: 1946 ABD / Süre: 114 dk.

Konuşma

Kemal Ekin Aysel

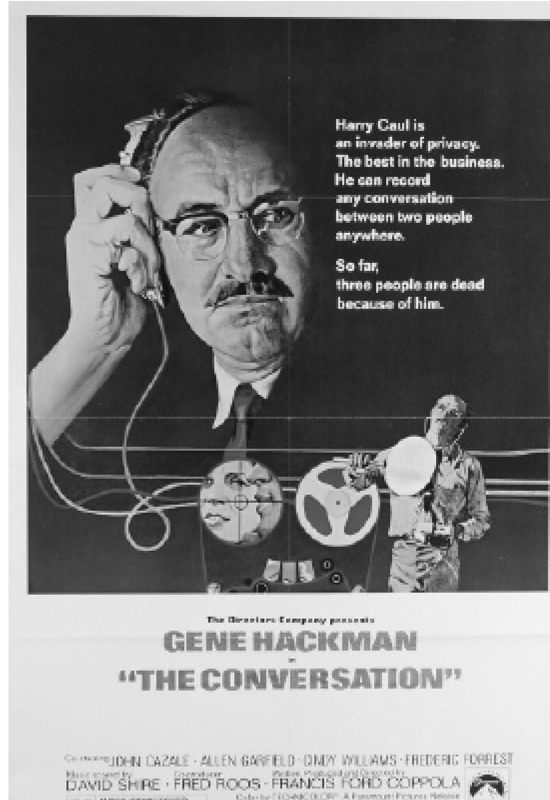


70'lerin Amerikan sineması devriminde, genç yönetmenlerin ses tasarımını el üstünde tutmasının büyük bir payı var. Coppola'nın yapım şirketinden ilk filmini çeken Lucas, "Ses, sinemanın yüzde 50'sidir" diyor. Haliyle bu adamlar, ses dizaynı üzerine ilk kafa yoran ve bu teknik imkanı, sinema sanatının manipülatif bir aracı haline getiren ilk sanatçılar. Coppola, kendisini bir yıl içinde iki Oscar'a birden aday eden (diğeri "Baba 2/The Godfather: Part II") muhteşem filmi "Konuşma" (The Conversation) ile bu ilgisini bir seviye yukarı taşıyor. İnsanları dinleyip kaydetmeyi meslek edinmiş bir telekulağı başrole koyuyor.

Harry Caul'un işi bu. O, günümüz Türkiye'sinin jargonuyla bir 'telekulak'. Kâh devlet adına kâh özel sektöre çalışıyor. Tam anlamıyla sosyalleşmenin karşı kutbunda bir adam. Paranoyak. Zira isterse, kendisi gibi usta bir teknisyenin, kalabalık bir parkta bile iki kişinin konuşmasını kayıt altına alabileceğini biliyor. Mesleki deformasyon yaşıyor bir bakıma.

Evinin üç kilitli kapısı bile onu güvende hissettirmeye yetmiyor. Günlük güneşlik havada dahi saydam yeşil bir yağmurluk giyiyor. Ev sahibine, evinde hiçbir kıymetli mal bulundurmadığını, dolayısıyla anahtarlarından başka önemli hiçbir şeyi olmadığını söylüyor. Kendisini dış dünyaya karşı korunak altına alan anahtarlarıyla, her an yağmur yağması ihtimaliyle üzerinde gezdirdiği yağmurluğuyla o, sahte bir güvenlik hissiyle mutlu oluyor.

“Konuşma”, ilk olarak ‘profesyonellik’ kavramını masaya yatırıyor. Harry, profesyonellik adını koyduğu bir at gözlüğü takıyor. Yaptığı iş insanların konuşmalarını gizlice kaydetmek. Fakat işin bırakın yan etkilerini, doğrudan çıktılarını bile önemsemiyor. Tek istediği verilen görevin sorumluluğunu yerine getirecek temiz ve net bir kayıt yapmak. Sosyal parametrelerden soyutlamaya çalıştığı işinin, başka hayatlara doğrudan müdahale eden, dramatik neticeler doğuran bir eylem olduğunu asla kabullenmiyor. Koyu bir Katolik olarak günah çıkarırken parasını vermeden alıp okuduğu gazeteler için af diliyor fakat kendisine şehir değiştirten, üç insanın ölümüyle sonuçlanan dinleme işini gündeme getirmiyor. O, hiçbir zaman suçlu kişi değil.



Sanatını icra ettiği için birileri birilerini öldürmüşse, Harry'nin eline kan bulaşmış sayılmaz. 'Profesyonellik' dediğimiz sahte kavrama sığınarak, işinin ahlaksızlığını, hayırsızlığını ve giderek kıyıcılığını görmezden gelebiliyor.

Öte yandan, Harry'nin kesif bir paranoyayla beslediği profesyonelliğinde çoktan çatlaklar oluşmuş durumda. Harry, mesleğinin en saygın üyesi olmasına rağmen; doğum günü hediyesi bırakmak isteyen ev sahibi, elini kolunu sallayarak onun dairesine girebiliyor. Kaydettiği kaset, koynuna giren bir kadın tarafından rahatlıkla çalınabiliyor. Teknoloji fuarında rakibi tarafından basit bir tükenmez kalem kullanılarak oyuna getirilebiliyor. Telekulaklığın bir numarası olan adam, giderek aslında işinde kötü biri olduğunu fark ediyor. Önce paranoya kalkanı çatırdıyor.

Ardından profesyonellik dayanağını yitiriyor Harry. Kişilerin kim olduğuyla, ne konuştuklarıyla, teybin nereye gideceğiyle, ne amaçla kullanılacağıyla ilgilenmiyor önce. İlk kez ilgilenecek olması onun çöküşünün başladığı an oluyor. Bu çöküş, işinde aslında ne kadar kötü olduğunu fark etmesine paralel ilerleyerek, Harry'nin yok oluşunu iki kat hızla getiriyor. Tek dayanağı olan profesyonellik gardını indirip kaydettiği diyalogdaki esrarı çözmeye yeltenmesi, iş olarak gördüğü teybi gerçek anlamda dinlemesi onun etik ve psikolojik kopuşunu başlatıyor. Ve onu delirten diyalog, tahmin ettiği üzere bir cinayet planı bile değil. Çok basit, alelade bir konuşma söz konusu. Bit yeniği araması, "Fırsatını bulsa bizi öldürür" cümlesiyle kabus yaşamaya başlaması, adamın gündelik sosyalliğin ne kadar dışında olduğunu da gösteriyor. Bu lafın "Babam duyarsa beni öldürür" cinsi alelade bir abartı olduğunu fark edemiyor.

"Konuşma", Harry'nin psikolojisini incelediği kadar, kayıtlı medyanın güvenilmezliğini, hem manipülasyona müsait hem de alıcısını manipüle eden yapısını da inceliyor. "Cinayeti Gördüm"de (Blowup) çekilen fotoğraf ne kadar güvenilmezse, "Akıl Defteri"nde (Memento) alınan notlar ne kadar mesnetsizse, "Patlama"da (Blow Out) kaydedilen ses ne kadar kafa karıştırıcıysa, "Konuşma"da kaydedilen diyalog da o kadar yanıltıcı. Gerçek gibi görünenin bir anda nasıl gerçek dışı kesilebileceğine dair bir film bu. İşinin ehli tarafından kayıt altına alınmış, tartışmaya kapalı bir doküman söz konusu. Lakin kayıt altına alınanın sahteliği, dokümanı da sahteleştiriyor. Anlamını yok ediyor. Yapay, uydurma, imitasyon, taklit bir

belgeye dönüştürüyor. Gerçek sanılanın sahte oluşu, kayıt altına alındığı belgeyi de tahrif edilmiş kılıyor. Harry giderek tüm mesleki ve ruhsal dayanak noktalarını yitiriyor. Kendi evinde bile mikrofon aramaya, en kutsal değeri olan Meryem Ana heykelciğini, içinde dinleme cihazı var sanarak kırmaya, parçalamaya çalışıyor.

KONUŞMA

The Conversation

Yönetmen: Francis Ford Coppola / Senaryo: Francis Ford Coppola / Görüntü Yönetmeni: Bill Butler / Müzik: David Shire / Kurgu: Richard Chew / Oyuncular: Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield, Frederic Forrest, Cindy Williams, Michael Higgins, Elizabeth MacRae, Teri Garr, Harrison Ford / Yapım: 1974 ABD / Süre: 113 dk.

Çıplak

Murat Özer



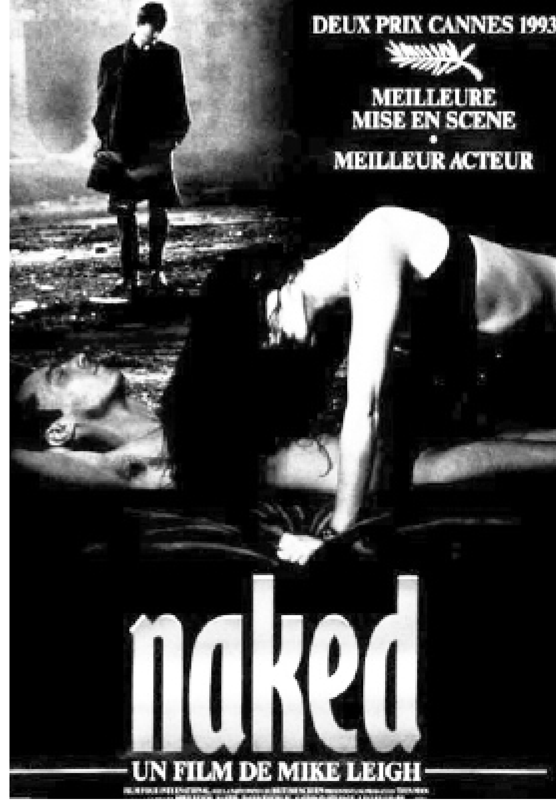
Johnny, tam bir ‘kaybeden’... Manchester’dan Londra’ya ‘zorunlu’ bir yolculuk yapar. Eski sevgilisinin evine geldiğindeyse onun -belli ki hep var olan- ‘varoluşsal’ meselesi de derin bir biçimde kendini gösterir...

Mike Leigh’in her filmine sayfalarca övgü düzülebilir kuşkusuz, ama 1993 yapımı “Çıplak”ın (Naked) hem onun filmografisinde hem de takipçilerinin gözünde ayrı bir yeri var. Bu çağdaş başyapıtın yukarıda üç cümleyle anlattığımız hikayesinin binbir katmanı mevcut, her biri için upuzun paragraflar açılabilecek. Yüzeydekileri anlatmaya kalksak bile bunları sayfamıza sığdırabilmemiz son derece zor. Öyleyse satırbaşlarıyla ve bizi en çok cezbeden yönleriyle ele alalım isterseniz “Çıplak”ı.

Öncelikle ve özellikle karakterler üzerinden kurgulanan hikaye anlatımına yöneltelim ilgimizi... Bir ‘anti kahraman’ olarak antolojilere geçmiş Johnny’nin çevresinde kümeleniyor hikayenin bütün karakterleri, bir şekilde onun yoluna çıkıyorlar ama ‘durdukları yer’den bir gıdım olsun kımıldamıyorlar, hayatın onlara sunduklarıyla yetinmeyi sürdürüyorlar. Oysa Johnny’nin varoluşa dair sayıklamaları, onları ‘yeni bir hayat’ seçmeye götürecek kadar ikna edici. Onların Johnny’den ayrıldıktan sonraki hayatlarını görmüyoruz filmde, belki de durdukları yeri reddedip her şeyi

tersten okumaya başlıyorlardır, kim bilir! Ayrıca bu tür ipuçları veren bir 'çarpılma' yaşadıkları da bir gerçek!

Baş karakterimizin hayatla ve insanlıkla hesaplaşma içinde olduğunu görüyoruz filmde; çevresindeki herkesi ve her şeyi önemsemediği gibi kendisini de aynı oranda önemsemiyor. Bu 'önemsizlik' vurgusuysa hikayeyi 'varoluşun bunaltısı'yla buluşturuyor ve çözümsüzlüğün göbeğine atıyor bizleri. Kafamız karışıyor zaman zaman, Johnny'nin ne yapmaya çalıştığından ziyade ne yapmaya çalışmadığını çözmekle uğraşıyoruz.



Çünkü 'beklentisiz' bir karakterin 'yılgınlık'la anlamlanan 'yalnızlık tiratları' kaplıyor Londra semalarını, daha önce de söylediğimiz gibi sayıklıyor Johnny. Bu sayıklamalar bazen öylesi noktalara savuruyor ki onu, sık sık çelişkiye düşüyor, kendisini inkar eden cümleler kurabiliyor. Zaman zaman bir 'yeraltı peygamberi' havasına bürünüyor, fanileri 'doğru yol'a çekme çabası içine giriyor, keskin zekasının getirdiği 'dumura uğratma' potansiyelini kullanıyor. İşin özü, 'dağı(tı)lmış' bir ruh halinin her türlü yansımasına sahip bir karakter profili çiziyor Johnny.

“Çıplak”, adının çağrıştırdığı ‘her türlü fazlalıktan arınmış olma’ durumunu da mükemmelen aktaran bir film. Hayatın bize dayattığı ‘ekstralar’dan kurtulup ‘öz’le iletişim kurmanın peşine takılıyor film. Baş karakterinin ‘arınma özlemi’yse bize ‘net’ bir rota çizmiyor. Aksine sürekli slalom yapan, iki ileri bir geri adımlar atan, çapraz koşularla hayat bulan bir rotası var karakterin. Çoğunlukla şaşırtmaya çalışıyor bizi, ‘çıplaklık’a doğru koşusunu ‘gölge adam’ gibi yapıyor, finalde indireceği darbenin hesaplarıyla haşır neşir oluyor daha çok. Zaaflarının farkında ve onları ‘hedefsizlik’inin arkasına saklamayı çok iyi biliyor, çevresindekilerin o zaaflara ulaşmasını engelliyor. Biliyor ki, eğer onlara ulaşmayı becerirlerse ‘peygamber yaftası’nı çıkarıp ‘köleleşecek’, ‘hiçbir yer’ ve ‘hiçbir şey’le olan fazla mesaisi de nihayete erecek!

Hikayede Johnny’ye eşlik eden karakterler de fazlasıyla ‘çekici’ özellikler taşıyor. ‘Teslimiyetçi’ eski sevgilisi Louise, onun ‘hesapsız’ ev arkadaşı Sophie, “Otomatik Portakal”ın (A Clockwork Orange) Alex’ini hatırlatan ‘rahatsız edici’ Jeremy, ‘düzen kumkuması’ Sandra, birbirlerini arayıp bulamayan Maggie ve Archie, ‘güvensizlik’ görevlisi Brian, ‘acınası’ penceredeki kadın, kendine güveni tamamıyla kaybolmuş ‘kafedeki kız’ ve diğerleri... Bu karakterlerin her biri, hikaye Johnny’yi merkeze almış görünse de, senaryoda o kadar sağlam çizilmişler ki, etkilerini uzun süre üzerimizden atmamız mümkün olmuyor. Özellikle Brian’lı bölüm, Johnny’nin ‘yapmaya çalışmadıkları’nı açığa çıkaran sağlam ipuçları taşıyor; karakterin ‘varoluş’ konusundaki takıntısının arka planı bir miktar da olsa deşifre ediliyor burada. Öte yandan Louise’in ‘özlem’ ve ‘yalnızlık’ ağırlıklı duruşunun yarattığı ‘yanılsatan aşk’ da yan karakterlerden akıyor Johnny’ye. Kendisine ‘mürit’ ararken karşısına çıkan insanlar, bizlere bir şeyler öğretiyor belki ama Johnny’nin onları olduklarından daha ‘çöp’ bir biçimde arkasında bıraktığı da bir gerçek...

Son sözümüz yok “Çıplak”a dair, zira söyleyeceklerimizin onda birini bile kaleme alamadık bu sayfada; filmin plastiğiyle ilgili tek kelime edemedik, müziğin hikayeye nasıl katkı yaptığından dem vuramadık, atmosferik görüntü çalışmasına alkış tutamadık, vs, vs... Belki David Thewlis deriz, onun ‘bağımlılık yaratan’ olağanüstü performansıyla yaşadığımız ‘nöbet’ durumuna dikkat çekeriz... Ve düşünürüz bundan sonra, hiç durmadan...

ÇIPLAK

Naked

Yönetmen: Mike Leigh / Senaryo: Mike Leigh / Görüntü Yönetmeni: Dick Pope

Müzik: Andrew Dickson / Kurgu: Jon Gregory / Oyuncular: David Thewlis, Lesley Sharp, Katrin Cartlidge, Greg Cruttwell, Claire Skinner, Peter Wight, Ewen Bremner, Susan Vidler, Deborah MacLaren, Gina McKee / Yapım: 1993 İngiltere / Süre: 131 dk.

Kızgın Damdaki Kedi

Burak Göral



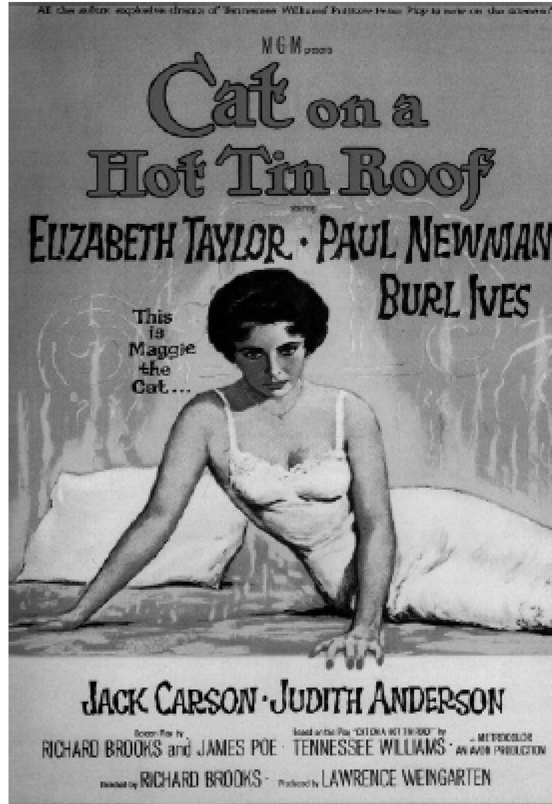
Tennessee Williams'ın tiyatro metinleri genellikle fazla ama çarpıcı diyaloglar içerirler. "Kızgın Damdaki Kedi" (Cat On A Hot Tin Roof), aslında Güneyli bir ailenin fertlerinin iç yüzünü açığa çıkaran bir doğum günü partisini anlatır. Film insanoğlunun riyakarlığı üzerine yapılmış en etkili filmlerden biridir... 1958 yapımı "Kızgın Damdaki Kedi"yi Tennessee Williams'ın orijinal eserinden ayrı bir yere koymak lazım. Zira Williams bu uyarlamaya onay vermeyip nefret ettiğini her fırsatta dile getirmiş. Orijinal metni okuduğunuzda biraz Williams'ı anlamanız mümkün. Çünkü bir değerli eserden başka bir değerli eser çıkarılmış ama ruhlarında ciddi bir farklılık var...

Yönetmeni Richard Brooks'un pürüzsüz anlatımı ve bir tiyatro oyununu görselleştirmek konusundaki ustalığı ise takdire şayandır. Brooks, yarısı küçük bir yatak odasında geçen hikayeyi büyük bir evin içine ustalıkla yaymıştır.

Film Güneyli bir Amerikan ailesinin krizlerle dolu bir doğum günü buluşmasını anlatıyor. Eski spor yıldızı Brick (Paul Newman), artık bir alkoliktir ve içkili bir gecede ayak bileğini kırmıştır. Karısı Maggie (Elizabeth Taylor) ile sorunlu ve sekssiz bir evliliği vardır. Brick'in zaten sorunlu bir ilişki yaşadığı babası Harvey'nin (Burt Ives) doğum günü partisi böylece büyük bir hesaplaşmaya dönüşür.

Ev hayli kalabalıktır. Brick’in ağabeyi Gooper ve açgözlü karısı Mae’nin derdi hasta olan Harvey’ye yaranmak ve mirasının büyük kısmına konmaktır. Bu uğurda beş çocuk doğuran ve altıncısına hamile olan Mae, ‘riyakarlık’ üzerine yapılmış bu filmin en riyakar karakteridir de. Sevimsiz ve Maggie’nin deyimiyle ‘boyunsuz’ çocuklar ise sinir bozucu bir şekilde en kritik anlarda sahneleri adeta delerler!

Brick’in ise mirasla hiç ilgisi yoktur. Sadece bilinçsiz olmak istiyordur... Etrafındaki tüm riyakarlığı görmemek, kendisiyle ilgili sorunları duyumsamamak için, kendi deyimiyle ‘kafasının içindeki kapatma düğmesini’ bulabilmek için alkole sığınmıştır. Oysa yanında onu çok seven ve bu uğurda üç yıl boyunca mücadele eden karısı Maggie vardır.



Baba Harvey dışında ailenin diğer fertleri tarafından sevilmeyen, hatta Brick’in bu biçare halinin sebebi olarak görülen Maggie, kendisini kızgın damda yürümeye çalışan bir kediye benzetir. Gelgelelim Brick’in Maggie’yi sürekli aşağılamasının ve ona çok soğuk davranmasının da bir sebebi vardır. Brick, Maggie’nin onun en yakın dostu, can arkadaşı

Skipper'la o intihar etmeden önce yattığını düşünmektedir... Skipper'ın intiharından da Maggie sorumludur ona göre.

Williams'ın eserinde Brick'in arkadaşı Skipper'ın ölümüyle yıkılması, homoseksüel bir ilgiye bağlanır. Ancak dönemin Hollywood'unda Hays Yasaları yürürlüktedir. Brick'in ölen arkadaşı Skipper'a olan ilgisi, "O benim en yakın dostumdu" çizgisine çekilmiştir. Böyle olunca hikaye çok daha masumlaşıyor haliyle. Brick'in Maggie'ye olan ilgisizliğinin telafisi daha mümkün olabiliyor. Orijinal eserde Maggie kocasını ölmüş bir erkek sevgilinin yasından çıkarmaya çalışırken filmde bu, bir evliliğin kurtarılmasına ve aşkın, dirayetin zaferine dönüşüyor. Nitekim Brick'in karısına olanca soğuk davranmasına rağmen bir an banyoda yalnız kaldığında onun sabahlığına yüzünü dayaması ve onu koklaması aslında 'o kadar da ilgisiz' olmadığının bir göstergesi.

'Big Daddy' Harvey'nin ise dramı daha da fena aslında. Bütün bir hayatını riya içinde geçirmiş. Ne karısının sevgisine inanmış ne de kendisine yakın davranan diğer herkesin. 65. doğum gününün aslında sonuncusu olduğunu anladığı andan itibaren de yaşadığı yıkılış ve hemen ardından gelen kabulleniş büyük bir sarsıntı. Bütün bunları oğlu Brick'i yeniden hayata döndürebilmek için kullanması ise ayrıca vurucu. Filmde ustalıkla onarılan bir baba-oğul çatışması da mevcut.

Bütün bu riyakarlığın, bu kaosun içinde ciddi şekilde yara alan Maggie'nin inatçı ve asla vazgeçmeyen kişiliği, beyazperdenin en sevilen kadın karakterlerinden biri haline dönüşür. Ama bunda güzelliğinin zirvesindeki Elizabeth Taylor'ın kırılganlık ve inatçı mücadelecilik arasında gidip gelen pürüzsüz performansının rolü çok büyük kuşkusuz. O bembeyaz, muhteşem elbisesi içinde bir melek gibi görünen Taylor, kocasını yeniden kendisine döndürebilmek için çırpındıkça kendisine hayran bırakır. Taylor'ın bu insanı kendine çeken kırılganlığını eşini filme başlamadan çok kısa bir süre önce bir uçak kazasında kaybetmiş olmasına da borçlu olabiliriz. Çünkü Brick'in karşısında ona "Sev beni" der gibi konuşurken gözlerindeki o bazen kendisini gösteren ağladı ağlayacak duygusu çok etkileyici ve fazla gerçekçi görünüyor doğrusu.

Paul Newman'ın ise ilk Oscar ödülünü getiren performansı kusursuz. Aktörün etkileyici fiziği sinemanın o en klasik yakışıklı tanımlarına birebir uyuyor. Bir kez daha seyredince günümüz aktörlerinin hiçbirinde

rastlayamadığımız bir ‘aura’nın etkisi altına giriyorsunuz. Göründüğü her sahneyi dolduruyor ışığıyla.

Broadway’de de sergilenen oyunda aynı rolde beğeni toplayan Burt Ives’ın Orson Welles’in son dönemlerini hatırlatan performansı da es geçilmeyecek türden.

KIZGIN DAMDAKİ KEDİ

Cat On A Hot Tin Roof

Yönetmen: Richard Brooks / Senaryo: Richard Brooks, James Poe (Tennessee Williams’ın oyunundan) / Görüntü Yönetmeni: William H. Daniels

Müzik: Charles Wolcott / Kurgu: Ferris Webster / Oyuncular: Elizabeth Taylor, Paul Newman, Burl Ives, Jack Carson, Judith Anderson, Madeleine Sherwood

Yapım: 1958 ABD / Süre: 108 dk.

Küçük Bebeğe Ne Oldu?

Kemal Ekin Aysel



Robert Aldrich'in şaheseri, öykünün 50 yıl öncesinde geçen bir prologla başlıyor. Bebek Jane (Bette Davis), bir vodvil yıldızı. Henüz çocuk. Babası çalıyor, o söyleyip oynuyor. Seyirciler onu deli gibi alkışlıyor. Jane'in ablası Blanche'ın (Joan Crawford) kulisten sahneye doğrultulan kıskanç bakışlarını görüyoruz. Babasının para kaynağı olan, şımartılan, el üstünde tutulan Jane'e karşın Blanche hep hor görülüyor. Babanın rolü çok önemli bu iki kardeşin karakterinin şekillenmesinde. Bu önsözün zirve anı, Jane'in şımarıkça "Dondurma istiyorum" diye tutturduğu ve çocuksu serkeşlikle "Blanche da istiyor" diye kabağı ablasının başına patlattığı an. O dondurmaların satın alındığına şahit olamıyoruz. Blanche gözleri dolu dolu, dişlerini gıcırdattığıyla kalıyor.

"Küçük Bebeğe Ne Oldu?" (What Ever Happened To Baby Jane?) harika jeneriğinden önceki bu giriş sahnesinde de özetlediği üzere, Habil ile Kabil menkıbesi kadar eski bir meseleyi masaya yatırıyor. Kardeş çekişmesinin, kardeşler arasındaki kavganın kişilerin psikolojisinde ne kadar etkin bir faktöre dönüşebildiğini resmetmeye çalışıyor. Hele hele kız kardeşler söz konusuysa... Birbirlerini az sevgi, bol nefretle karşılayan, aynı anne babadan oldular diye zoraki arkadaş kılınmaya çalışılan iki kardeşin, ta çocukluktan itibaren, ailenin takdirini kapmak için birbirleriyle nasıl

yarıştığını, bu yarışın olgunluk çağında dahi bitmeyecek kinlere nasıl yol açtığını anlatıyor film.

Oysa ortada ne fol ne yumurta kalmış durumda. Her iki kardeş de şöhretten çok çok uzaktalar artık. İkisi de yaşlı ve yalnız birer kadın. Bebek Jane’in şöhretini sollayan ve bir Hollywood starı olan Blanche, geçirdiği kaza yüzünden yıllardır kötürüm. Jane ise alkolik ve çirkin bir kadın. Her şey unutulup önemini yitirmişken, Jane için psikoz tetikleyici bir olay yaşanıyor: Bir televizyon kanalı, Blanche’ın eski filmlerini, klasikler kuşağında yayınlamaya başlıyor. Jane’in alkole gömdüğü hınç ve öfke yeniden gün yüzüne çıkıyor. Kadının ilk yaptığı iş, kafesini temizlemek bahanesiyle kardeşinin muhabbet kuşunu almak.



Ortada bir gerekçe yokken kuşu öldürüyor. Kardeşine hem psikolojik hem fiziksel işkence etmeye başlıyor. Oysa çok haklı bir nedeni var kendince. Blanche’ın aksine, babasından hep takdir görmüş, şımartılmış, prenses muamelesine maruz kalmış her kadın gibi, çok küçük yaştan itibaren sosyal çevresinin odağındaki yegane insan olacağını sanmış biri Jane. Sakat kaldıktan sonra kariyeri biten Blanche’ın, ona muhtaç olmasıyla Jane yeniden odaktaki kadına dönüşmüş. Blanche’a ilginin canlanması Jane’in

üzerindeki spotları bir kez daha söndürüyor. Kadının hassas psikolojisi altüst oluyor.

Jane, kardeşini üst kata hapsedip yok etmeye çalışırken bir yandan kıskançlık ile kendi şovunu da diriltebileceğini zannediyor. Bir piyanistle anlaşıyor. Çocukken söylediği ağdalı şarkıları yeniden çalışmaya başlıyor. Babasından kraliçe muamelesi görmüş, özgüveni çok yüksek kadınların sergilediği semptomları sergiliyor aslında. Ne kadar yeteneksiz olduğunu hiçbir zaman kabullenmiyor. Aptallığını fark edemiyor. Sesinin ne kadar kötü olduğunu duyamıyor. Giydiği kıyafetlerin, 10 yaşındaki bir kızın giyeceği çocuk elbiseleri olduğunu bilmiyor. 60 küsur yaşında, çocukken yaptığı vodvil şovunu canlandırabileceğini sanıyor. Herkese, “Beni tanımadınız mı?” diye soruyor. Jane, kendini hâlâ Bebek Jane zannediyor.

Aldrich, bir yandan kız kardeşler arasındaki çekişmeyi öykülerken, bir yandan yatalak hastalığın hem hastada hem bakıcıda yarattığı, bıkkınlıktan tiksintiye uzanan duyguyu da inceliyor. İnsanın öz annesi ya da çocuğu bile olsa, yatalaklıkta tahammül sınırları eriyor. Başka bir odaya atılıyor hasta. Eve gelen misafirlere bile varlığı hissettirilmiyor. Yatalak kişinin bakıcıyı her fırsatta ayağına çağırması, “Kim aradı, kim geldi?” gibi sorulara boğması da aralarındaki ilişkiyi geriyor. Jane ile Blanche düşman kız kardeşlik kadar, bu yatalaklık durumundan dolayı da birbirlerine nefret biliyorlar.

Jane’in tamamen kontrolden çıkışı, şok edici final sahnesiyle nihayete eriyor. Film burada mesela “İhtiyar Delikanlı”da (Oldeuboi) örneğini gördüğümüz bir tersyüz intikam filmine dönüşüyor. İntikam alandan da, alınandan da tiksinmeye başlıyoruz artık. Kimse erdemli değil. Blanche, esas hainin kendisi olduğunu itiraf ediyor. Özdeşleşme ufkumuzu yok ediyor bir anda. Jane’i ezip öldürmek isterken arabasını duvara vurup sakat kalan Blanche, Jane’e ölümden daha ağır bir ceza verdiğini, onu hayat boyu (hem de nefret ettiği bir insana karşı) suçluluk duygusuna mahkum ettiğini söylüyor. Artık akli dengesini tamamen yitirmiş olan Jane’in yüzünde, aktrisine bir Oscar adaylığı getiren bakışı görüyoruz o an: “Yani, bunca zaman istesek arkadaş olabilir miydik?” diye soruyor ablasına.

“Sunset Bulvarı”nın (Sunset Blvd.) finalini andıran son sahnede, filmin en başa döndüğünü, çizdiği çemberi kapattığını söylemek mümkün. Prologda yarım kalan hikaye nihayet tamamlanıyor. Jane, sonunda yeniden Bebek

Jane’e dönüşüyor. Babanın almadığı dondurmayı almış, yeniden çocuk olmuş ve bütün ilgiyi, ‘sahne ışıklarını’ yeniden üstünde toplamayı başarmış durumda, kendisini izleyen seyircilerin önünde dans ederek, öldüğünü bilmediği kardeşine dondurmasını götürüyor.

KÜÇÜK BEBEĞE NE OLDU?

What Ever Happened To Baby Jane?

Yönetmen: Robert Aldrich / Senaryo: Lukas Heller (Henry Farrell’ın romanından) Görüntü Yönetmeni: Ernest Haller / Müzik: Frank De Vol / Kurgu: Michael Luciano Oyuncular: Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Wesley Addy, Julie Allred,

Anne Barton, Marjorie Bennett / Yapım: 1962 ABD / Süre: 134 dk.

Sekiz Buçuk

Burçin S. Yalçın



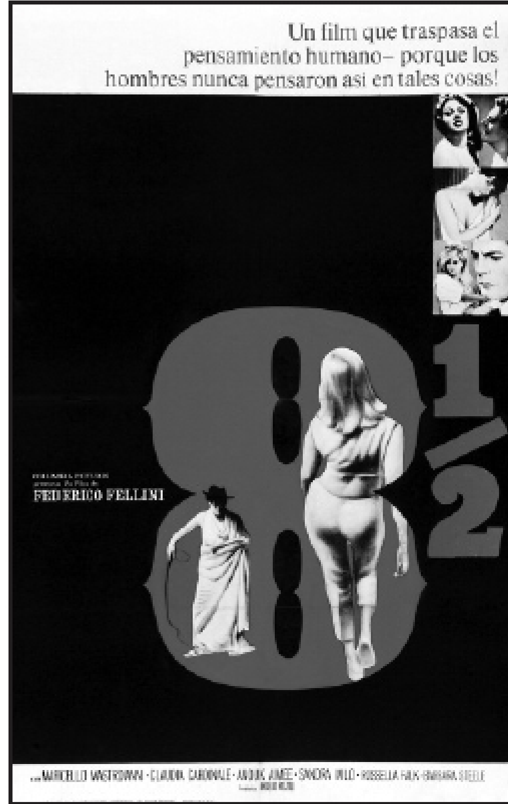
David Lynch, az ve öz verdiği söyleşilerde bıkmadan ve usanmadan kendisine ilham veren başlıca yönetmen olarak onun adını sayar. Nasıl saymasın? Düş ile gerçeğin, fantezi ile hakikatin, anılar ile bugünün bu denli iç içe geçtiği Fellini sineması, günümüzde Lynch'in izlediği yolun taşlarını onlarca yıl önce döşemiştir. 1963'te gerçekten de hayatını en çok sorguladığı süreçlerden birindeyken çektiği 'sekiz buçukuncu' filmi "Sekiz Buçuk"la (Filmin adı bile bir belirsizliğe işaret değil mi? Ne sekiz, ne dokuz!) film yönetmenlerinin beyazperdedeki en önemli temsillerinden birine imza atmıştır.

Yönetmen Guido Anselmi'dir (Marcello Mastroianni) kahramanımız. Yeni projesi hesapta bir bilimkurgu filmidir ama kurulan devasa uzay gemisi seti dışında ortada ne doğru dürüst bir senaryo ne de ne yapacağını adam akıllı bilen bir ekip vardır. Projenin başında olması gereken Guido ise zihinsel anlamda karmakarışık bir süreçten geçmektedir. Hayatındaki

kadınlar, geçmişi, kariyeri, yeni projesi onu psikolojik olarak kıskaca almış, bırakmamaktadır.

“Sekiz Buçuk” enfes bir kabus sahnesiyle başlar. Bir arabada sıkışıp kalmış Guido, çevresindeki arabalardan kendisine atılan şaşkın bakışlardan bunalmaktadır. Ses kuşağından kulaklara hiçbir ses ulaşmaz ve bu karabasanı andıran kabus Guido’yu boğdukça boğar. Ardından deniz kenarında yüzlerce metre havada ayağına bağlı bir iple çekiştirilir. Tam Fellini’nin vizörüne layık bu açılış sahnesiyle, birkaç dakikada Guido’nun içinde bulunduğu haletiruhiyeyi çözdüğümüz gibi, yönetmenin (yani Fellini’nin) ilerideki iki küsur saat boyunca seyreyleyeceği üslubun özetine de tanıklık etmiş oluruz. İzleyeceğimiz bir nevi ‘Guido Bey’in gündüz düşleri’dir.

Sinemasal anlamda çocuğu David Lynch ve torunu Michel Gondry gibi takipçilerine yıllar sonra yol gösterecek Fellini üslubu, “Sekiz Buçuk”ta en arı biçimiyle vücut bulur.



Guido’nun düşleri, fantezileri ve anıları, neredeyse yaşadığı hakikatin bir parçasıdır. Guido’nun zihninin ürettiği her tahayyül bugünündeki bir

gerçekliğe tutunur. Lakin yine de, imgeler ile gerçeklik birbirinden keskin bir şekilde ayrılmaz. Örneğin yeni filminde ele alacağı dinî bir meseleyle ilgili olarak papazla konuşmaya gittiği sırada gördüğü irice bir kadın Guido'yu çocukluk anılarında saklanan rumba dansçısı Saraghina'ya götürür.

Fellini, sinema tarihinin en arsız ve cüretkar yönetmenlerinden biri olabilir ama kendisini izleyicisine onun kadar sarih ve dürüst ifade eden bir başka yönetmene rastlamak zordur. Her ne kadar kendisi aralarındaki güçlü paralellikleri reddetse de, Guido basbayağı Fellini'den bir parçadır. (Siz ona bakmayın, vaktiyle "Her sanat eseri otobiyografik özellikler taşır. İnci istiridyenin otobiyografisidir" buyurmuş bir yönetmenle karşı karşıyayız) Guido da film içindeki filmde kendisini ifade etmek istemektedir; hatta filmin sonlarına doğru beraberce hamama girdiği arkadaşı ona "Sen aslında bir adamın zihnindeki karmaşayı anlatmak istiyorsun" der.

Sürrealizmle mizahın tam bir Fellini kusursuzluğunda harmanlandığı bölüm Guido'nun, hayatına giren tüm kadınları Wagner'in "Walkürenritt"i eşliğinde 'terbiye ettiği' o anıtsal sekanstır. (Yıllar sonra F.F. Coppola aynı besteyle "Kıyamet/Apocalypse Now"da bir başka efsanevi sahneye imza atacaktır. Her şey bir yana, her ikisinin de Wagner'in bu eserini farklı dozajlarda da olsa 'şiddet'le kol kola sokması manidardır) Pek çoğumuz gibi, Guido da gerçek hayatta yüzleşemedikleriyle düşlerinde hesaplaşmaktadır. Yine düşlerinde kaybolan Guido bir anda kendisini hayatına girmiş renk renk, boy boy kadınların ortasında elinde kırbaçla bulur. O kırbacı şaklattıkça kadınlar muazzam bir koreografiyle ortalıkta dört dönerek dans eder, hatta sevişirler. Görüntü yönetmeni Gianni Di Venanzo'nun siyah-beyaz görüntülerle ve bu sekans için yarattığı ışık-gölge oyunlarıyla, Guido ve kadınlarının mizansendeki hal ve tavırlarına adeta eşlik etmesi görülmeye değerdir.

Neredeyse hepsi sinema antolojilerine girmiş sahnelerin başında ise kuşkusuz final bölümü gelir. Guido'nun çevresindeki herkesle uzay gemisinin setinin etrafında adeta resmigeçit yaptığı final sekansı bu zihinsel karmaşaya konabilecek en anlamlı noktadır. (Hoş, final de Guido'nun zihninin bir ürünü olarak yorumlanabilir)

En iyi kostüm ve yabancı dilde en iyi film Oscar'larına layık görülen "Sekiz Buçuk", kır saçlı yılgın yönetmen Guido'da şık bir kompozisyona

imza atan ve yıllar içerisinde Fellini’nin alter egosuna dönüşen Marcello’nun oyunculuğunun da doruk noktalarındandır. Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo ve Barbara Steele gibi güzel dilberler Guido’nun gezindiği düşler bahçesinin mis kokulu çiçekleridir.

“Sekiz Buçuk”, fikirleri daima imgelerin üzerinde yükselen bir yaratıcı yönetmenin yaşadığı ruhsal çıkmazın tasviridir. Sadece Guido’nun değil, belki Fellini’nin de...

SEKİZ BUÇUK

8½ / Eight And A Half

Yönetmen: Federico Fellini / Senaryo: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Federico Fellini, Brunello Rondi / Görüntü Yönetmeni: Gianni Di Venanzo / Müzik: Nino Rota

Kurgu: Leo Cattozzo / Oyuncular: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale,

Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele, Madeleine Lebeau,

Caterina Boratto, Eddra Gale, Guido Alberti / Yapım: 1963 İtalya-Fransa / Süre: 138 dk.

Unutulmayan Sevgili

Murat Özer



Fransız ‘Yeni Dalga’ (Nouvelle Vague) akımının hayatla kurduğu bağı en iyi anlatan filmlerden biridir “Unutulmayan Sevgili” (Jules Et Jim). Bir yandan bu akımın temel özelliklerinin dışında duruyor gibi görünse de, ruhuyla akımı taşıyan yapımların başında gelir.

François Truffaut’nun, Henri-Pierre Roché’nin romanına yaslanarak çektiği film, bu anlamda da pek rastlanmayan bir durumu işaret eder. Yeni Dalga’nın sokağa ve sokağın gerçeklerine adanmış özellikleri, burada bir miktar deforme edilmiş gibidir. Bir dönem filmi olmasıysa başlı başına ayrıksı bir noktaya savurur “Unutulmayan Sevgili”yi.

1910’larda başlayıp uzun yıllara yayılan bir arkadaşlığın hikayesidir anlatılan. İki ayrı ulustan gelmiş olmalarına karşın, hayata bakışlarıyla ortak bir noktada buluşmayı başaran Jules ve Jim’in, 1960’ların ‘özgürlük naraları’nı yansıtan bir atmosferde gelişen serüvenleri, onlara hem hayat konusunda hem de birbirleri hakkında yepyeni şeyler öğretecektir.

Ama hikayenin asıl merkez karakteri, onların tanışıp arkadaş olmalarından sonra hayatlarına dahil olan Catherine’dir. Dönemin çok ötesinde gezinen bir kadın profili çizen Catherine, iki kader arkadaşının arasına girer, bir yandan onların dengesini bozarken, öte yandan da yeni bir denge oluşturur. Bu denge, ‘geçmişte yaşanmış’ olsa da 1960’ların sınırları ortadan kaldırmayı düstur edinmiş gençliğinin ritmini yansıtır.

Truffaut, “Unutulmayan Sevgili”yle yalnızca bir edebiyat uyarlamasına soyunmakla kalmayıp, içinde bulunduğu akımın kilit karakterlerinden biri olduğunu kanıtlayan ‘unutulmaz’ bir performansa ulaşır. Kelimelerin arasına sıkıştırılması mümkün görünmeyen bir ‘bütünlük’e ulaştığı yapıtıyla ‘klasik aşk üçgeni’ formülünü tersten okurken, bir yandan da ‘gerçek’in peşine takılır yönetmen. Hayatla bağlarını birbirlerinin eylem planları üzerinden belirleyen üç karakterin dünyasında gezinirken, onların ‘yeni bir gerçeklik’ arayışının da takipçisi olur.



Ulaşılan nokta, her bir karakterin hayatını içinden çıkılamaz bir hale sokarken, toplumsal gelişimin ipuçları da bu ‘karmaşa’nın içindeki yerini alır. 1960’ların Paris’inin ‘isyancı’ gençliğinin düzeni değiştirme ideallerinin aynası gibidir buradaki durum.

Filmin en temel özelliklerinden biri de karakterlerin derinlik farklılıklarıdır. Neredeyse her şey hakkında bilgisi varmış gibi görünen ama diğerlerinin etkisinden kurtulamayan Jules’ün yanında, Jim’in bol miktarda ‘zaaf’la biçimlenen kimliği ve Catherine’in ‘kural tanımaz’ görüntüsü filme ‘üç başlı bir dev’ izlenimi verir. Üç ‘eğilim’i ‘tek ses’e dönüştürense varlıklarıyla kapladıkları alanın düşünsel gelişimi ve bunun toplumu dönüştürme özelliğidir. Jules’den Jim’e, oradan da Catherine’e ve

diğerlerine sızan ‘serbest vezin’ hayat deneyimi, bir kuşağın ‘yol haritası’nı belirleyen enstrümanlara sahiptir ve onları kullanma becerisine.

Hafızalardan silinmesi mümkün gibi görünmeyen anların filmidir “Unutulmayan Sevgili”. Üçlünün her eylemi, her repliği sinema tarihindeki yerini almıştır. Tabii ki bu durumun temel nedenlerinin başında Truffaut’nun yetkin elleri kadar oyuncularının efektif performansları da gelir. Jeanne Moreau öncülüğünde hareket alanlarını tespit eden Oskar Werner ve Henri Serre, Jules ve Jim’i sinema sanatının ‘delişmen’ kahramanlarının arasında birkaç adım öne çıkaran kompozisyonlar çizerler. Onları toparlayan Catherine karakterinde belki de hiç olmadığı kadar mükemmeldir Jeanne Moreau ve filme olduğunun ötesinde bir ‘boyut’ kazandırır. Üçlünün yarıştığı sahnede ‘belirleyici’ olacağının sinyallerini veren Catherine, Moreau’dan başka bir aktrisle bu kadar etkili olmazmış gibi gelir bize.

Truffaut, bir ‘arayış’ filmi olarak çektiği “Unutulmayan Sevgili”yle aradığını fazlasıyla bulmuştur diyebiliriz. Yeni Dalga’dan ve onun bütün argümanlarından beslenip bu akımın dışına taşan bir derinliğe ulaşan yönetmen, hikayenin uzun yıllara yayılmasının getirebileceği dağınıklıktan da kurtarmayı başarır filmini. Anlatır bu üç ‘kuş kadar özgür’ karakterin hikayesini, alabildiğine özgürce, alabildiğine sınırlara takılmadan. Ve statükonun üzerine çullanırken ‘acıma’ duygusundan sıyrılır, bireyselliğin erdemine adar kendini...

UNUTULMAYAN SEVGİLİ

Jules Et Jim / Jules And Jim

Yönetmen: François Truffaut / Senaryo: François Truffaut, Jean Gruault (Henri-Pierre Roché’nin romanından) / Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard / Müzik: Georges Delerue / Kurgu: Claudine Bouché / Oyuncular: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino, Boris Bassiak, Anny Nelsen, Sabine Haudepin, Marie Dubois

Yapım: 1962 Fransa / Süre: 105 dk.

Ölümsüz

Burak Göral



Costa-Gavras'ın muhteşem filmi "Ölümsüz"ün (Z) neresinden tutsanız çok önemli bir film olduğunu görürsünüz. Tüyleri diken diken eden, cevabını bildiğimiz, bu yüzden de canımızı çok yakan bir sorusu vardır çünkü: "Onlar neden barış istemiyorlar?"

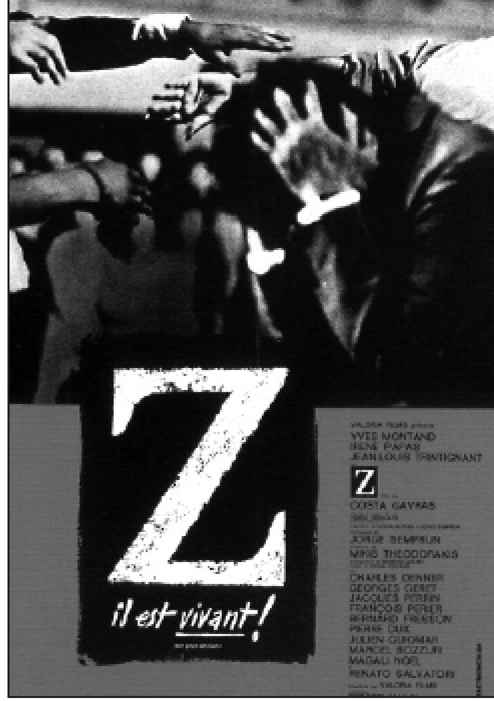
Martin Luther King, John F. Kennedy, Malcolm X, Gandhi ve daha nice barış gönüllüsü politikacılar, aktivistler... İnsanlar üzerinde etkili oldukları anlaşılınca katledilen değerli insanlar...

Yunan yönetmen Costa-Gavras bu listeye hemen akla gelmeyen bir isim daha ekliyor bu değerli filmiyle: 1963'te katledilen Yunan sol görüşlü aktivist Gregoris Lambrakis. Film Lambrakis suikastını, uyarlandığı romandaki gibi birebir olarak aktarmıyor aslında. Karakterlerinin Fransızca konuştuğu zamansız ve mekansız bir film bu. Ama öyle bir film ki her zamana ve her mekana uyarlayabilmeniz mümkün...

Yunan yazar/diplomat Vassilis Vassilikos, Yunanistan'ın 12 Eylül'ü denilebilecek ve yedi yıl süren askeri cuntasında ('Albaylar Rejimi' deniyor bu döneme), ülkesinden sürgün edilmiş ve "Ölümsüz"ün kaynak aldığı romanı yazmıştır. Tıpkı Türkiye'de de olduğu gibi dış mihrakların (kim olduğunu biliyorsunuz!) komünizmi dünyadan silmek amacıyla başlattıkları bir dizi operasyonun ilk ayaklarından biriydi komşudaki askeri darbe de.

Öyle bir darbeydi ki, Rus yazarların romanlarından mini eteğe, Beatles'tan modern matematiğe her şey yasaklanmıştı!

Vassilikos, ülkesinin başına gelen bu felaketin ipuçlarını taşıyan ve 1963 yılında gerçekleşen Lambrakis suikastını Yunan halkına hatırlatmak istemiş romanıyla. Yunancada "Yaşıyor!" anlamında da çevrilebilen Z (zeta ya da zita diye okunuyor) harfini romanının da ismi yapmış.



Romandan sonra Z harfi özgürlüğün bir simgesi olarak, tıpkı Che gibi, ülkesi Yunanistan'ın çeşitli yapılarında grafiti olarak da kendisine sıkça yer bulmuştu. Tıpkı zamanında Malcolm X'in X'i gibi.

Film, ülke ve isimleri belirtmeden polis ve ordunun, basit bir karşı-halk hareketinin sonucu gibi göstermeye çalıştığı ama aslında ayan beyan planlı bir suikasta kurban giden aydın ve sol görüşlü bir politikacının katledilişinin anatomisini çıkarıyor. Costa-Gavras'ın 1969 yılında çektiği film, bugünün Türkiye'sine, hatta diğer birçok ülkeye de rahatlıkla uyarlanabilir. Seyredildiği anda da her aklı başında insanı kendisine âşık edebilir. Bunun nedeni Costa-Gavras'ın hikayenin özüne inişindeki ustalık ve kötülüğün iyilik üzerinde kurduğu hükümranlığın bir gün mutlaka bir şekilde yenileceği umuduna duyduğu inanç.

Costa-Gavras'ın filmi çok nettir ve asla kafa karıştırmaz. Hikaye ve dolayısıyla kamera, ordu ve askeri yetkililerin arasında dolaşırken onların özgürlük kavramına ve bu kavramı savunanlara karşı bakışlarını son derece doğrudan sahneler ama asla didaktik olmayan diyaloglarla yansıtır. İdeolojik aktivistleri toplumun 'küf'ü olarak gören zihniyete göre onlarla üç safhada savaşılması gerekiyordur. Filmin henüz başında polis şefi bunu netçe ifade eder: Okullarda, üniversitelerde ve sonunda da askerlikte bu 'hasta'lanmış beyinler tedavi edilmelidirler!

Bütün bu aşamalardan bir şekilde 'yırtarak' geçmiş biri, yani onların düşmanı ise bir dahaki seçimde kazanmak üzeredir. Barışçıdır, özgürlükçüdür, başarılıdır, yakışıklıdır, güleryüzlüdür, kendisiyle ve hayatla barışıktır. Kitleleri peşinden sürükleyebilecek güçtedir ve dolayısıyla çok tehlikelidir! Bir defa doktordur! Yani iyileştirme gücü vardır. Şehirde büyük bir miting yapacaktır ama sistemli bir şekilde kendi sonuna doğru adeta sürüklenir. Önce kurmaylarının tuttuğu salon bir şekilde ellerinden alınır. Daha küçük bir salona doğru sürülürler. Sonra polis korumaları sınırlandırılır. Adeta korumasız bırakılır. Konuşmasını yapan doktor, hemen ardından yüzlerce kişinin önünde hunharca başına vurulan darbeyle komaya sokulur.

Sistem bir şekilde tepki gösterir. Hesaba dahil edilmeyen inatçı ve idealist bir savcı, suikastı kafasına takar (en iyi rollerinden birinde Jean-Louis Trintignant). Doktorun idealist ekibi de önlerine konan bin türlü engele ve baskıya rağmen liderlerinin ölümünün basit bir taşkınlık yüzünden olmadığını kanıtlamaya çalışırlar.

Costa-Gavras, bu önemli suikast hikayesini o dönemin türdeşlerine göre hayli gerilimli ve dinamik bir kurguyla anlatır. Suikast anını çeşitli açılardan ileri geri sararak, suikastın tüm unsurlarını birer birer açarak sunar. Mikis Theodorakis'in etkili müzikleri, vurucu diyaloglar, muhteşem oyunculuklar (rolüne çok yakışan Yves Montand'dan unutulmaz bir performans daha) ve Akademi'nin bile sessiz kalamadığı kusursuz bir montaj... Bundan yıllar sonra Oliver Stone'un "Kapanmayan Dosya" (JFK) filminde de Kennedy suikastına neredeyse aynı üslupla yaklaşması boşuna değildir. Costa-Gavras'ın bu yürek yakan filmi, Oscar'a hem Yabancı Dilde En İyi Film hem de En İyi Film kategorisinde aday olan ilk İngilizce olmayan filmdir.

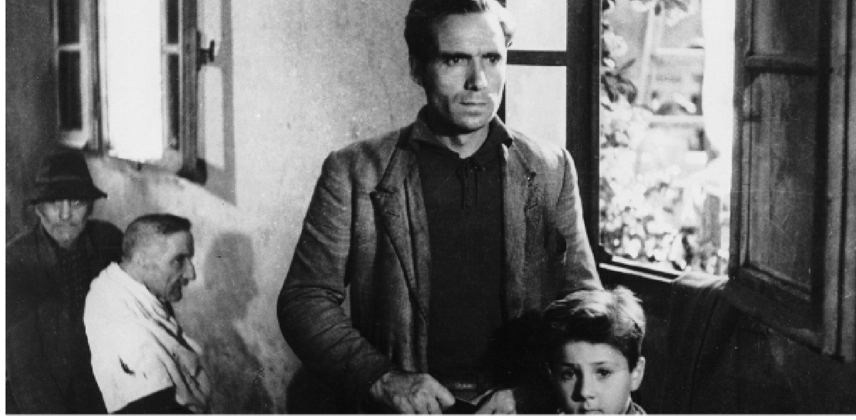
ÖLÜMSÜZ

Z

Yönetmen: Costa-Gavras / Senaryo: Jorge Semprún (Vasilis Vasilikos'un romanından) Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard / Müzik: Mikis Theodorakis / Kurgu: Françoise Bonnot / Oyuncular: Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant, Jacques Perrin, Charles Denner, François Périer / Yapım: 1969 Fransa-Cezayir / Süre: 127 dk.

Bisiklet Hırsızları

Kemal Ekin Aysel



Vittorio De Sica'nın, sinema tarihinin en önemli yapıtlarından birini, "Bisiklet Hırsızları"nı (Ladri Di Biciclette) oluşturmak üzere yola çıkarken çok yalın bir fikri vardır. Arzusu, bir adamın kentte bir gününü, sokaklarda yaşadıklarını bir buçuk saate sığdırmaktır başlangıçta. Silik, gözden rahatlıkla kaçabilecek, 'değersiz' bir adamdır bu. Herhangi bir işçidir. Kendisinden çalınan bisikleti arar durur Roma sokaklarında. De Sica'nın bu kadar basit bir özete sahip filminde dev bir gayret vardır lakin. Günlük hayatın alelade akışı içinden bir insanlık anlatısı çekip çıkarmaya çalışır yönetmen. Aktör yoktur bu filmde. Herkes amatör oyuncudur. İşçi sınıfından alelade kişileri oynatır. Hepsi, bir başkasını değil, kendilerini oynarlar. Rol yapmazlar bu sebeple. Set yoktur filmde. Gerçek mekanlarda, Roma sokaklarında çeker filmini yönetmen. Doğal ışık kullanır. Destansı bir hikaye yoktur giderek. Sokakta yaşanan gerçek bir olay, tarafsız bir gözle anlatılır. Saf bir sinema çıkarır bu unsurlardan De Sica. Çokça geniş plan izletir bize. Başkentin meydanlarındaki ıssızlığa, yoldan geçen tek tük insanlara ve arabalara pencereden bakan bir gözlemci konumuna yerleştirir seyircisini.

Filmi ortaya çıkaran sürecin küçük bir etüdü, bu başyapıtı daha da anlamlı kılar. 1948 yılında İtalya'nın başkenti, 'açık şehir' Roma'da yaşanır bu bir günlük macera. İkinci Dünya Savaşı'ndan mağlup ayrılmış bir ülkenin sıfırı görmüş ekonomisi söz konusudur. İşsizlik diz boyudur. Her tarafta

Amerikan film yıldızlarının afişleri olmasına rağmen insanlar yatak çarşaflarını rehinciye vererek dahi üç beş kuruş kazanmaya çalışır. Çarşaflarla yığınlar arasında bir analoji kurulur bu rehin sahnesinde. Ricci'nin karısının çeyizlikleri beyaz çarşaflarla dolu dev bir rafın en üstüne atılıverir. Ricci ve benzerleri evlerinden çıkıp kent sokaklarına karıştıklarında, bu çarşaflar kadar değersizleşirler. Antonio Ricci, isimsiz kalabalığın bir üyesidir. Charlie Chaplin'in Şarlo'suna benzer. Ondan tek farkı gülmeye değer bir şey bulamamasıdır hayatında. Ümit kavramı onu çoktan terk etmiştir. Tutunacak bir iş arar, ne olursa olsun. Roma'yı var eden, Roma İmparatorluğu'ndan beri 'ekmek ve eğlence'yle zapturapt altında tutulmuş 'ayaktakımı'ndan biridir.



Bisiklet çalındıktan ve arayış hikayesi başladıktan sonra "Bisiklet Hırsızları" bir serüvenin filmine dönüşür. De Sica, seyirciyi, Ricci ve oğluyla birlikte toplum yaşantısının önemli köşelerini tutan mabetlere sokar sırayla. Hepsinden birer sosyal eleştiri çıkarır. Beş durağı vardır bisiklet arayışının: Pazar, kilise, lokanta, falcı ve genelev... Bisiklet pazarında yan yana dizilmiş yüzlerce bisiklete yutkunarak bakan adam, lokantada spagetti yiyen zengin çocuğa imrenerek bakan oğlu Bruno'ya dönüşür biraz sonra. Kilisedeki sahte selamet duygusu, falcının evinde ayyuka çıkar. Kadının tek

kehaneti “Bisikletini bugün bulursan bulacaksın, bulamazsan da hiç bulamayacaksın” olur. Ricci’nin ihtiyacı olan umut duygusu bile sunulmaz bu duraklarda. Genelevde nihayet kıstırdığı hırsız, ya hakikaten ya da rol keserek sara krizi geçirir. Ricci’nin etrafını saran kızgın kalabalık, adamı haklıyken haksız duruma düşürür. Ricci beş duraktan geçerken, bisikletin çalınmadığını, bu batak kent tarafından yutulduğunu, geri alınamaz şekilde öğütüldüğünü fark eder. Roma, adamın bisikletini ve işini elinden alarak umudunu soğurur. Onu, filmin başından sonuna gördüğümüz, boş sokaklarda tek tük dolaşan insan suretlerinden, isimsiz hayaletlerden birine dönüştürür.

De Sica’nın günah keçisi aramama kaygısını, macera boyunca Ricci ve oğlunun karşısına çıkan her adamda görürüz. Biçare hırsız, onu kollayan zavallı yaşlı adam, Ricci’nin işe yaramaz çöpçü arkadaşları, ilgi göstermeyen polisler, yolunu bulmaya bakan falcı kadın... Hepsi çürüyen kentin, giderek iflas etmiş ülkenin yarattığı varlıklardır. Bilinçsiz bir şekilde pasif intihar sürecinde debelenirler adeta. Kimin gücü kime yeterse o kazanır. Öfkemizi odaklayacağımız bir suçlu sunmaz bize yönetmen.

Bireyleri sosyal yönden organize etmesi gereken kurumlar da hiçbir işe yaramaz. Kafkaesk bir kabusa dönüşür bisiklet arama süreci. Karakoldaki polis açık açık, “Zabıt tuttuk, daha ne yapalım?” diyerek Ricci’nin bisikletini arayacak memur görevlendirmez. Bisiklet pazarında ve genelevdeki tartışmalara müdahil olan polisler sadece birer gözlemci olarak kalır. Ricci’nin çaresizliğine kayıtsızdır hepsi. Kilisenin tek işlevi, bedava çorba içmek için evsizleri, fukaraları bünyesinde toplamasıdır bu şehirde. Ne hukuki ne de ruhani açıdan rahatlar Ricci. Adalet yoktur.

De Sica, onuru ayaklar altına alınmış, sıfır noktasında bir babanın çaresizliğine çocuğunu tanık ederek en büyük kozunu oynar. Final sahnesinde, çocuğunun gözünde haysiyeti gıdım gıdım eriyen adam onurunu tamamen ayaklar altına alır. Bir bisiklet çalmaya kalkışır. Fakat yakalanıp dayak yer sokak ortasında. Oğul Bruno’nun, babasının yerde kalan şapkasını alıp, tozunu silkelemesi, babayı var eden bu sembolü temizleyerek, bir tutam onur duygusu tesis etmeye çalışması filmin en kederli anıdır. Yönetmen, Chaplin’in aksine, hiçbir umut kırıntısı bırakmadan bitirir filmini. İzleyiciyi, en acı ve katı haliyle saf gerçekle baş

başa bırakır. Ricci, kalabalıkta sessiz, ağzını açamadan çocuğunun elini tutar. Evine ve evin sembolize ettiği sıfır noktasına geri dönmeye çalışır.

BİSİKLET HIRSIZLARI

Ladri Di Biciclette / Bicycle Thieves

Yönetmen: Vittorio De Sica / Senaryo: Cesare Zavattini, Suso Cecchi d’Amico,

Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri (Luigi Bartolini’nin romanından) / Görüntü Yönetmeni: Carlo Montuori / Müzik: Alessandro Cicognini Kurgu: Eraldo Da Roma / Oyuncular: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci / Yapım: 1948 İtalya / Süre: 93 dk.

Şeytanın Kızı Gilda

Murat Özer

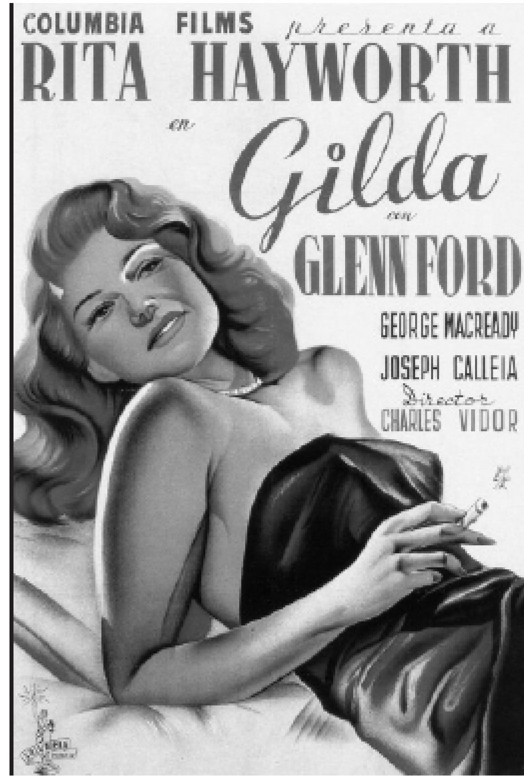


Charles Vidor'u daha çok salon komedileriyle ya da müzikallerle tanımamıza rağmen, onu sinema tarihinin önemli yönetmenleri arasına katan yegane filminin "Şeytanın Kızı Gilda" (Gilda) olduğu kuşku götürmez bir gerçek. Ama bu film de öyle sağlam bir eserdir ki, birçok yönetmenin filmografisine bedel işaretler taşır bünyesinde.

Kara film geleneğinin zirve yaptığı 1940'ların göbeğinde çekilen yapım, türün kalıplarına sadık kalmasına karşın kendine yepyeni bir 'alan' açabilecek özelliklere de sahiptir. Öncelikle iki erkek-bir kadın formülünü 'nefret' duygusuyla ivmelendirir, bu duygunun açtığı yaraların ortaya çıkardığı trajediyle yüzleştirir bizi. Öte yandan karakterlerin iyilik ve kötülük arasında gidip gelen 'dengesiz' doğalarını deşifre etmemizi zorlaştıran bir biçemin takipçisidir, kimden yana tavır alacağımızı hiçbir zaman bilemeyiz, belki de bilmekten kaçınırız. Ve asıl önemlisi, karakterlerle empati kurmayı imkansız hale getiren bu durum, filmin

yaklaşık iki saatlik süresinin neredeyse tamamına sirayet eder ve salgıladığı ‘zehir’le uyuşturur bizi, hareketsiz kılar, dahası yabancılaştırıp yalnızlaştırır.

Arjantin’de bir kumarhanedir mekanımız... Kahramanımız kumarbaz Johnny Farrell, dibe vurduktan sonra geldiği bu yerde güvenini kazandığı patronu Ballin Mundson aracılığıyla kısa sürede yükselir ve mekanın ikinci adamı haline gelir. Ama asıl hikaye filmin 18. dakikasında başlar, yani güzeller güzeli Gilda’nın ortaya çıkışıyla. Ballin’in tatilde görüp âşık olduğu ve evlendiği bu kadın, Johnny’nin geçmişinden fırlamış bir ‘hayalet’tir adeta. Aralarındaki nefret öylesine büyüktür ki, bir zamanlar yoğun biçimde yaşadıkları açık olan aşkı yerle bir eder. Kötücül tohumlarını birbirlerine serpmekten başka hiçbir şey düşünmez olurlar zamanla. Ama aralarındaki ‘ilişki’nin boyutlarını merak eden Ballin’in devreye girmesi, işin mahiyetini değiştirir ve üçlü bir ‘boks turnuvası’na döner hikaye...



“Şeytanın Kızı Gilda”, ilk andan itibaren özdeşleşmemize imkan tanımayan Johnny karakterini merkeze oturtarak kurar hikayenin çatısını. Kendine ‘yeni bir hayat’ kuran bu ‘kırık dökük’ karakter, Gilda’nın yeniden görüş alanına girmesiyle darmadağın olur. Hikaye, bu noktada kozasından

çıkmaya başlar ve Johnny ile Gilda arasındaki ‘gerilim’le şahlanır. Evet, bu iki karakterin birbirlerine kusmakta sakınca görmedikleri bir nefretleri vardır, ama filmin hiçbir anında ‘neden’ konusunda bir ipucu alamayız, meraktan adeta çatlarız. İki insan, bu denli nefreti hak edecek ne yapmışlardır birbirlerine, bilemeyiz... Gizem, sadece bu ikili arasındaki ilişkiyle ölçülmez filmde, Ballin de sadece bir kumarhane patronu değildir, onun da saklamaya çalıştığı devasa sırlar vardır... Film, yüzeyde nefretten beslenen karakterlerin eylemlerini gösterse de, alt katmanlarda esrarengiz turlar attırır bize. Bir yandan görünenin yarattığı merakla baş etmeye çalışırken, öte yandan da ‘saklı’ olanın üzerindeki sır perdesini aralamaya çalışırız film boyunca. Yönetmen Charles Vidor, E.A. Ellington’ın metninden senaryolaştırılan hikayede buna fırsat tanımaz aslında. Ser verip sır vermeme prensibine son ana kadar bağlı kalır. Olaylar bir şekilde çözülür ama sırların tamamı açığa çıkmaz, merakımız baki kalır.

Karanlık, gizemli karakterleri ve olay örgüsüyle ‘kara film’in önemli duraklarından biridir “Şeytanın Kızı Gilda”. Ayaklar altına alınası duyguların resmigeçidi biçiminde gelişen hikayesi, dillendirmekte herhangi bir sakınca görülmeyen kötücül fikirlerin uçuştuğu bir tragedyayı hatırlatır. Kişisel problemlerin öne çıktığı filmde, polisiye entrikanın da arka planda kendini hissettirdiğini görürüz. Tıpkı hikayedeki aşk-nefret ilişkisinde olduğu gibi, burada da bir tür ‘sinsilik’ vardır, hiçbir şey ‘net’ değildir, ‘ikiyüzlü’ bir entrika derinliği söz konusudur. Özellikle Ballin Mundson karakterinin çevresinde şekillenen yan hikaye, ‘önemsiz’ gibi görünse de herkesi ve her şeyi etkileyen bir güce sahiptir, hatta ‘anahtar’ özellikleriyle öne çıkar.

Filme adını da veren Gilda karakterini bedeninin her santimetrekaresiyle yaşar kılan, iki erkeğin arasında güçlü/zayıf hamleler yapan, ‘fettan’ olmanın sözlük karşılığı gibi duran Rita Hayworth, tartışmasız biçimde “Şeytanın Kızı Gilda”nın atardamarıdır. “Put The Blame On Mame”i söylerken Latin köklerinin hakkını veren dans becerisiyle dudak uçuklatır, Glenn Ford ve George Macready arasındaki tansiyonu belirleyen karakterine farklı bir boyut kazandırır, düşüp kaybolmaya yüz tutan Gilda’yı ayakta tutan ağırlığıyla öne çıkar, ‘seksapel’ kelimesinin tam karşılığını veren hatlarıyla hikayenin ortasına bir bomba gibi düşer ve erkek denen ‘zavallı’ yaratığın zaaflarının tüm çıplaklığıyla açığa çıkmasına

vesile olur. O olmasa bu film de olmazdı hissiyatını yüreğimize düşürür kısacası, filmi olduğundan ötelerde bir yerlere taşır...

ŞEYTANIN KIZI GILDA

Gilda

Yönetmen: Charles Vidor / Senaryo: Marion Parsonnet (E.A. Ellington'ın hikayesinden) Görüntü Yönetmeni: Rudolph Maté / Müzik: Hugo Friedhofer / Kurgu: Charles Nelson Oyuncular: Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready, Joseph Calleia, Steven Geray, Joe Sawyer, Gerald Mohr / Yapım: 1946 ABD / Süre: 110 dk.

Sunset Bulvarı

Burçin S. Yalçın



Bazı filmler çekildikleri döneme öylesine aittirler, zamanlarını öylesine iyi temsil ederler ki, başka bir dönemde aynı etkiyi bırakamayacaklarını hissedersiniz... “Sunset Bulvarı” (Sunset Blvd.), 1950 yılına tarihlenerek tam bir mihenk taşına dönüşmüştür. Zira sessiz sinema döneminin film yıldızı Norma Desmond’ın içine düştüğü unutulma melankolisi ve sektörün kendisine yaptığı acımasız vefasızlığa cuk oturan yıl 1950 olsa gerek.

Evet, sinemaya ses geleli aşağı yukarı 20 yıl olmuş ve Norma Desmond ısrarla “Hâlâ büyüğüm, sadece filmler küçüldü” dese de manzara pek öyle değil. Hollywood’daki virane malikanesinde çok sevdiği şempanzesini uşağı Max’le ‘son yolculuğuna’ uğurlarken tanışıyoruz onunla. Biz kim miyiz? Onun için hikayenin en başına dönmemiz lazım.

“Sunset Bulvarı”, havuzda cesedini gördüğümüz senarist Joe Gillis’i takdim eder önce. Daha doğrusu, öyküyü onun iç sesinden takip

ettiğimizden, Joe Gillis kendi cesedini takdim eder. Birkaç hafta öncesine kadar Hollywood'da tutunmaya çalışan küçük işlerin senaristidir o. Arabasına haciz gelmiştir ve acilen 300 dolara ihtiyacı vardır. Paramount'taki yapımcı dostunun kapısını çaldığında ne yapsa projesini bir türlü beğendiremez. Son çare borç istediğinde ise kendisini adamın dertlerini dinlerken bulur. Ardından bir süredir ulaşmaya çalıştığı, aynı zamanda 'dostu' olan menajerini golf oynarken bulur. Ancak ondan da bolca nasihat işitir. ("İnsan aç karnına daha yaratıcı olur!") Nihayet Joe arabasına el koyacak adamlardan son gaz kaçtığı bir sırada kendisini Norma Desmond'ın malikanesine zor atar. Norma ise İncil'de rivayet edilen Salome'yi perdeye uyarlamak için bir senaryo üzerinde çalışmaktadır. Joe'ya göre bu berbat senaryonun (sonradan Cecil B. DeMille de onaylayacaktır berbatlığını) adam edilmesine imkan yoktur ama bir gün yeniden yıldızlığa erişeceğinin düşüyle yaşayan Norma bunu anlayamayacak kadar hatıralarının esiri olmuştur.

Film, Hollywood'un devri kapanan her şeye reva gördüğü vefasızlığı duygusal olarak bunun altından kalkamayan bir aktrisin melankolisi üzerinden anlatır.



(Bugün bile 50’sine gelmiş aktrislerin çoğu için sonuç aynı değil mi?) Sessiz sinema döneminde ortalığı belli ki kasıp kavurmuş bu kadın, 1920’lerin sonunda ‘seslenen’ yedinci sanatın bu yeni diline ayak uyduramamış, köşesine çekilmiş ve 1920’lere adeta takılı kalmıştır. Öyle ki, otomobili bile 20 yıl öncesinin arabası Isotta Fraschini’dir. Şu anki uşağı Max (sessiz sinema döneminin kapanmasıyla yönetmenlik kariyeri biten Erich von Stroheim canlandırır onu) Norma’nın hem eski kocası hem de eski filmlerinin yönetmenidir. Wilder, Rüya Fabrikası’ndaki gaddar üretim çarkının bir köşeye fırlattığı posaların ardından ağıt yakar. “Sunset Bulvarı”, o ışıltılı neonların ardındaki bir başka hakikate götürür bizi.

Norma’nın zaman zaman toplanıp briç oynadığı üç yakın dostu, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson ve H.B. Warner da sinemaya sesin gelmesiyle beraber bir paçavra gibi köşeye atılan yıldızlardır. Bütün bunların yanında, sessizden sesliye geçişe uyum sağlamayı bilen, tarihî epik filmlerinin babası bir büyük ustanın, Cecil B. DeMille’in öyküdeki işlevi ise kritiktir. Salome’nin film uyarlamasında Norma’nın senaryosunu çekmesini istediği yönetmendir DeMille. Pek çok kez birlikte çalışmışlardır. O sırada da “Samson Ve Delilah”yı çekmektedir. Norma’nın Salome’si için DeMille biçilmiş kaftandır. Lakin o da senaryonun beş para etmez olduğunu düşünür ve fakat Joe gibi o da bunu Norma’ya açıkça itiraf edemez. Norma için “Bir milyon yaşında olmalı” diyen küstah asistanını “Ben ne oluyorum o zaman! Onun babası yaşındayım” diyerek yanıtlar. Zamanın değiştiğinden ve endüstride kendisi gibi kimi ‘şanslı’ yaratıcıların yoluna devam ettiğinden haberdardır DeMille.

Joe da Norma gibi Hollywood’un çarkına sıkışmış bir başka çaresiz ruhtur. Film, endüstrinin alenen ‘dışladığı’ bu iki karakteri bir araya getirerek muazzam bir iş yapar. İkisi de şöhret zirvesinin iki yakasında durur: Joe henüz patlama yapacağı anı beklemektedir, Norma ise zirveden ineli yıllar olmuştur.

“Sunset Bulvarı”nın oyuncuları arasında kuşkusuz Norma’ya hayat veren Gloria Swanson için ayrı bir paragraf açmalı. Tıpkı Norma gibi Swanson da kariyeri ‘ses’le bitmiş bir aktristir. Wilder onu deyim yerindeyse tabutundan çıkarır. Kim ne derse desin, Swanson, Norma’nın abartılı tahayyül dünyasını ağızları açık bırakacak denli canlı biçimde hayata geçirir.

1940'ların sıradan aktörü William Holden ise Joe Gillis sayesinde yıldızlığa terfi eder ve 50'lerde Wilder'la çektiği bir dizi filmde kariyerinin zirvesini görür. Joe'nun Norma'ya gösterdiği ikircikli hisler Holden'da en gerçekçi haliyle vücut bulur.

Filmin bir sahnesinde Norma, rol aldığı filmlerden "Queen Kelly"yi izlerken (o filmin gerçek yönetmeni Erich von Stroheim'dır) kendisini kastederek Joe'ya "Artık böyle yüzler yok. Belki bir Garbo" der. "Sunset Bulvarı" için de şu söylenebilir galiba: Artık böyle filmler yok; belki bir "Mulholland Çıkmazı" (Mulholland Dr.).

SUNSET BULVARI

Sunset Blvd.

Yönetmen: Billy Wilder / Senaryo: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman Jr. Görüntü Yönetmeni: John F. Seitz / Müzik: Franz Waxman / Kurgu: Doane Harrison, Arthur P. Schmidt / Oyuncular: William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Lloyd Gough, Jack Webb / Yapım: 1950 ABD / Süre: 110 dk.

İhtiyar Delikanlı

Murat Özer



Sam Peckinpah'ın "Bana Onun Kellesini Getirin"inden (Bring Me The Head Of Alfredo Garcia) Quentin Tarantino'nun "Kill Bill"ine kadar birçok stilize şiddet başyapıtına kaynaklık etmiş 'intikam' olgusu, çoğu zaman izleyici için 'harakiri' etkisi yapsa da, sinema adına alınan lezzetin üst sınırlarda gezindiği anları getirir peşi sıra. Şiddetin adeta mutasyona uğradığına tanık olduğumuz intikam filmleri, hem bedenleri hem de ruhları acıyan anti kahramanların 'boğucu yalnızlıkları'na ortak eder bizleri.

Özellikle son yıllarda zenginleşen, söylediklerini dinleten ve göstermeye çalıştıklarının izlenmesini sağlayan Güney Kore sinemasının 2000'li yıllarla birlikte büyüyen yaratıcılarından Park Chan-wook imzalı "İhtiyar Delikanlı" (Oldeuboi), sözünü ettiğimiz intikam naralarının beyazperdedeki benzersiz yansımalarından biri olarak dağarcığımızdaki müstesna yerine konuşlandı.

Neden ve nasıl kapatıldığını bilmediği bir odada 15 yıl geçiren, böylece delilik sınırlarında bir ruh haline hapsolan Dae-su'nun çıktıktan (aslında çıkarıldıktan) sonra giriştiği intikam arayışıyla şekillenir gibi olan, ama bir yandan da kahramanını alabildiğine 'farklı' bir intikamın göbeğine atan öykü, iki saat boyunca bazen daralan, bazense genleşen yapısıyla birlikte

‘sürprizlerden sürpriz beğen’ tadında bir noktaya savuruyor sinemaseverleri. Dae-su’nun odaya kapatılmasından insanın içini kabartan finale kadar geçen sürede, kahramanı gibi kafasında bir yığın soru işareti olan izleyiciyi adım adım tatmin ediyor yönetmen Park Chan-wook. Ancak bu tatmin sürecinde beden ve zihnin aynı oranda ‘canlı’ kalmak zorunda olduğunu da hatırlatalım...

“İhtiyar Delikanlı”nın stilize şiddete kucak açan yapısı, bu durumu örneğin “Kill Bill”den oldukça farklı bir kulvara doğru akıtmayı da başarıyor. Buradaki şiddet duygusu, daha ayakları yere basan bir görünüm arz ediyor ve ‘yalnız kovboy’un zaaflarla şekillenen dünyasını destekliyor.



Kahraman ve kötü adam arasındaki temel ayrımı adeta yok eden yönetmen, onların aynı çizgi üzerinde yürümesini sağlayarak bir tür ‘yabancılaşma’ etkisi de yaratıyor film boyunca. Kendine tümüyle yaklaşan ya da uzaklaşan bir karakter bulamayan izleyici de öyküye daha ‘nesnel’ bir açıdan bakmayı başarıyor, ki bu da kişilere endeksli olmayan bir izleme sürecini getiriyor.

Bir intikam(lar) öyküsü olduğu kadar, bir aşk(lar) öyküsü olarak da görülebilir rahatlıkla “İhtiyar Delikanlı”. Olanaksızlığı su götürmeyen, ama

kaçınılmazlığına teslim olunan aşkların ‘tahrip edici’ boyutuna meyleden film, sürekli sızlayan yürekleri yuvalarından söküp atıyor sıklıkla. Mantığın ‘pause’ tuşuna bastığı bu romantizm, yapımın keskinliğini zedelemiyor, aksine daha da keskin bir forma bürünmesine vesile oluyor. Duyguların hipnotize edildiğine tanık olduğumuz bu durum, filmin ruhunu kışkırtıp müthiş finalin anlam ve önemini de artırıyor.

Park Chan-wook’un ‘intikam üçlemesi’nin ikinci ayağını oluşturan “İhtiyar Delikanlı”, üçlemenin açık ara zirvesi aynı zamanda. Önceki “Haklı İntikam” (Sympathy For Mr. Vengeance) ve sonraki “İntikam Meleği”nin (Lady Vengeance) kimi karakterizasyon problemlerinden eser olmayan film, hikaye kurgusunun kusursuz işleyen yapısının getirdiği bütün avantajları seyirciye layıkıyla yansıtıyor. Baş karakterin ‘gerçeğin üzerinde’ gibi duran yolculuğunun bütün ara duraklarında bize bilgi kırıntıları atıyor film ve finalde bu kırıntıların bir araya gelmesiyle aymamızı sağlıyor. Tıpkı bizim gibi, baş karakter Dae-su da geçmişinden gelen ‘gizem’in peşine düşüyor, intikam arayışıyla birlikte. Ve o da finalde muradına eriyor, sorularına cevap bulmayı başarıyor, acı ya da tatlı...

Filmin merkezindeki ‘intikam’ olgusuna geri dönersek... Bu olgunun sinema tarihindeki en ‘dolambaçlı’ hallerinden birini izliyoruz “İhtiyar Delikanlı”da. Soru işaretlerinin kafamızın içinde sürekli yer değiştirmesine yol açan bu durum, intikamın ‘tek boyutlu’ bir şey olmadığının da altını çiziyor. ‘Hayvansılaşmış’ bir karakterin intikam arayışını resmetmesine karşın, onun ‘hedef’e odaklanmış ruh halini yan etmenlerle darmadağın etmeyi de başarıyor senaryo. Karakterin her adımında hikayeye ortak olan ‘yancılar’, yeni soru işaretleri oluşturmakla birlikte Dae-su’yu işin ‘arka sokaklar’ına da sokuyorlar. Bu arada, görüp okumamış olsak da çıkış noktası olarak bir çizgi romanı almanın getirdiği ‘stil duvarı’ da net biçimde hissediliyor filmde. ‘Salgın hastalık’ tadında yayılıyor filmin stili ve beynimizin kullanmadığımız bölümlerine kadar sirayet ediyor; önce kapıyor bizi, ardından da hiç kapanmayacak biçimde açıyor.

Kısa zamanda ‘efsaneleşmiş’ bu film hakkında söyleyeceğimiz son şeyse, Steven Spielberg’ün Will Smith’i başrole taşıyacağı bir yeniden çevrimiyle cebelleştiği olacak. “Keşke böyle bir şey yapılmasaydı” demek istemiyoruz sonucu görünce, ama şimdiden içimizden geçiyor bu cümleyi kurmak! Önyargı mı? Belki, belki de önsezi... Bu arada, yeniden çevrimin hâlâ

kanunî duvarlarla mücadele ettiğini, belki hiçbir zaman çekilemeyeceğini de ekleyelim...

İHTİYAR DELİKANLI

Oldeuboi / Oldboy

Yönetmen: Park Chan-wook / Senaryo: Hwang Jo-yun, Lim Chun-hyeong,

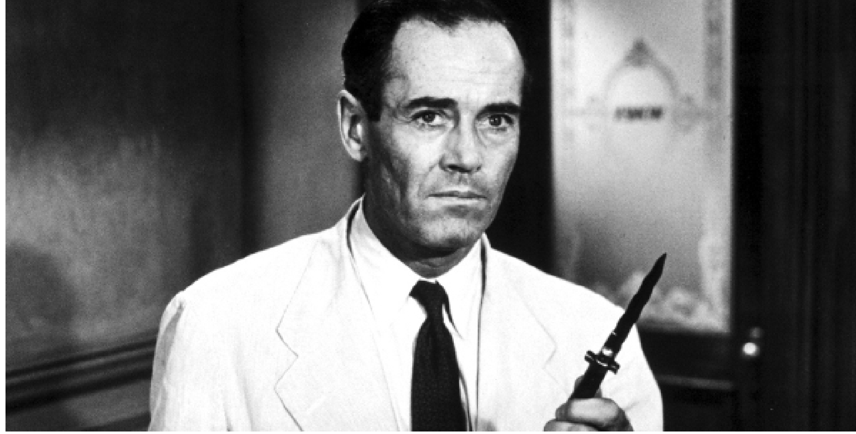
Park Chan-wook (Nobuaki Minegishi'nin çizgi romanından) / Görüntü Yönetmeni: Chung Chung-hoon / Müzik: Shim Hyun-jung / Kurgu: Kim Sang-Beom

Oyuncular: Choi Min-sik, Yu Ji-tae, Kang Hye-jeong, Ji Dae-han, Oh Dal-su,

Kim Byeong-ok, Lee Seung-Shin / Yapım: 2003 Güney Kore / Süre: 120 dk.

12 Öfkeli Adam

Kemal Ekin Aysel

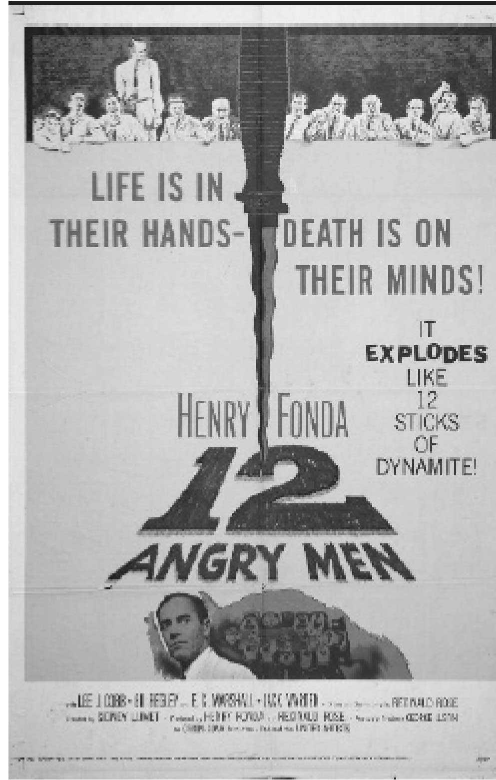


Sidney Lumet, Hollywood'da iş görüp de seyircisinin zekasını küçümsemeyen ender yönetmenlerden biri sayılabilir. İzleyicisinin algı gücüne duyduğu saygı, türler arasında gezinen bu yönetmen için bir erdemdir evvela. "Dönüşü Olmayan Nokta"dan (Fail-Safe) "Serpiko"ya (Serpico), "Köpeklerin Günü"nden (Dog Day Afternoon) "Şebeke"ye (Network) türlü meseleler edinirken kendisine, perdenin karşısında oturacak insana karşı dayatmacı bir tutum sergilemez. Bir çelişki, bir tartışma sunar. Seyircisini düşünmeye, hissetmeye ve yargılarını sorgulamaya iter.

Lumet, bu tarafsız fakat tetikleyici tavrı daha ilk filmde ortaya koyar. "12 Öfkeli Adam", yönetmenin filmografisi boyunca sürdüreceği, tartışmaya ve sorgulamaya davetiye çıkaran moderatör edasını ilk hissettiğimiz filmdir. Filmde de bir tartışma ortamının bulunması, tüm hikayenin bir jüri toplantı odasında gelişen münazaraya odaklı olması da boşuna değildir bu bakımdan. Lumet, o odada Henry Fonda'nın canlandırdığı sekiz numaralı jürinin yapmaya çalıştığını yapar bize. Önyargılarımızı sorgulamamızı ister.

Hikaye gayet basittir ilk bakışta. Genç bir çocuk, babasını öldürmekten yargılanır. Şüphe yoktur çocuğun suçlu olduğuna. Hakim jüriyi toplantı odasına gönderir. Oybirliğiyle bir karara varmaları gerekir. Fakat bir jüri üyesi çocuğun suçsuz olduğunu düşünmektedir. Ya o ikna olacak, ya 11 kişiyi ikna edecektir. Tartışma böylece başlar. Özet geçildiğinde bir kısa film senaryosunu andıran öyküden uzun metraj bir film çıkarmak Lumet'in

olduğu kadar senarist Reginald Rose'un da dehasının ispatı sayılabilir. Rose, salt diyaloğa dayalı, ilk ve son sahnesi hariç neredeyse 1,5 saat boyunca tek bir odanın içinde geçen filmin senaryosunu sinema tarihinin en sürükleyici ve heyecanlı eserlerinden birine dönüştürür. Tamamen sözel bir ortam söz konusudur. Fakat değme aksiyonlara, en gergin korku filmlerine taş çıkartacak derecede bir gerilim inşa edilir. Koltukta rahat oturamaz "12 Öfkeli Adam"ı izleyen kişi. Gözlerini ayıramaz perdeden. Rose, kusursuz senaryosuyla, Lumet'e harika bir asist yapmış olur böylece.



Lumet bu muazzam senaryoyu işlerken, handikap gibi görülecek tek mekanlı arka planı fırsata çevirmeyi bilir. Odanın içinde geçecek filme dinamizm katmak için, esas mesleği olan görüntü yönetmenliğini icra ederken ustalaştığı kamera dilini zirveye taşır. "12 Öfkeli Adam" ders niteliğinde bir kamera çalışması sunar. Açı ve objektif seçimiyle, bir filmin dokusunun nasıl yoktan var edilebileceğini ispatlar. Lumet, otobiyografisinde "12 Öfkeli Adam"ı hayata geçirirken nasıl her planı matematiksel bir hesapla tasarladığını uzun uzun anlatır. Filmi ilk olarak bir lens manipülasyonu olarak kurgular yönetmen. Jürinin toplantı odası, tartışma hararetlendikçe daralacak, adeta karakterlerin üzerine çökecektir.

Bu etkiyi yaratmak için Lumet dakikalar geçtikçe kullandığı objektiflerin odak uzaklığını artırır. Böylece nesneler ve oyuncular birbirine yaklaşır. Odanın duvarları ile karakterler arasındaki boşluk gitgide azalır. İlk sahnelerinde geniş açılı objektiflerle görüntülen film, dakikalarla birlikte teleobjektif aracılığıyla bize sunulur.

Lumet, objektif hesabına ek olarak kameranın baktığı hizayı da film boyunca yukarıdan aşağı indirir. Filmin ilk yarım saatinde odaya yukarıdan bakar kamera. Göz hizasının üstündedir. Tartışmanın hararetlendiği ve karakterlerin yargılarının sarsılmaya başladığı anları göz seviyesinde görürüz. Bu anlarda karakterlerle göz göze getirir bizi yönetmen. Jüri üyelerinin sundukları argümanların karşısına seyirciyi koyar. Teleobjektife geçiş yaptığı ve duvarları karakterlerin üstüne üstüne getirdiği son kısımda ise göz hizasının altına indirir kamerayı. Karakterlere aşağıdan bakar. Böylece tavanı görmeye başlarız artık. Odanın sadece duvarları değil, tavanı da karakterlerin üzerine çökmeye başlar. Yılın en sıcak gününde, vantilatörü ve havalandırması çalışmayan daracık bir odada yaşanan bu tartışma hararetlendikçe, bunaltıcı klostrofobi duygusu da hararetlenir. Nihayet jüri oybirliğine varıp odadan çıktığında, yeniden geniş açıya geçiş yapar Lumet ve seyircisine bir nefes aldırır.

96 dakikalık filmin sadece sekiz dakikası dışarıda geçer. Çıkıştaki rahatlama tarif edilir gibi değildir. Sinema tarihinin en müşfik kahramanları arasında çok rahat ilk üçe girebilecek sekiz numaralı jüri, ceketini omzuna atıp adliyenin basamaklarından inerken ne derece bir ferahlık duygusu hissediyorsa, seyirci de bunu hisseder. Adının Davis olduğunu öğrendiğimiz bu adam, yalnızca aklın gösterdiği rotada yürüyen alelade biridir. Bir mimar olduğunu açıklar. Thomas Hobbes'un tam zıddındaki adamdır belki. İnsanların doğuştan kötü, çıkarcı, hain olduklarını düşünmez. İyimser, diğerkam ve hümanist biridir. Filmde yürüttüğü akıl için dedektif, avukat ya da ajan olmasına gerek yoktur. Lumet, bu ussal yaklaşımın düşünen, sorgulayan, önyargılardan azade modern insanın en büyük erdemi olduğunu vurgular. Albert Einstein'in dediği gibi, atomu parçalamak insanların önyargılarını parçalamaktan kolaydır. Sekiz numaralı jüri olan Davis, işte bunu başarır o odada.

Sidney Lumet'in seyircisine bıraktığı soru ise daha anlamlıdır. Amerikan adalet sisteminin jürili yapısında, o tartışma odalarında, aklını kullanan ve

soru soran böyle bir adam bulunmadığı için haksız yere hüküm giyen nice insan olabileceğini düşündürür. Giderek, hukukun adaleti sağlamak için değil, statükoyu korumak için yaşayan bir kurum olduğunu hatırlatır.

12 ÖFKELİ ADAM

12 Angry Men

Yönetmen: Sidney Lumet / Senaryo: Reginald Rose / Görüntü Yönetmeni: Boris Kaufman / Müzik: Kenyon Hopkins / Kurgu: Carl Lerner / Oyuncular: Henry Fonda, Lee J. Cobb, Martin Balsam, Jack Warden, E.G. Marshall, Jack Klugman, Ed Begley, Robert Webber, John Fiedler, Edward Binns, Joseph Sweeney, George Voskovec Yapım: 1957 ABD / Süre: 96 dk.

Bilardocu

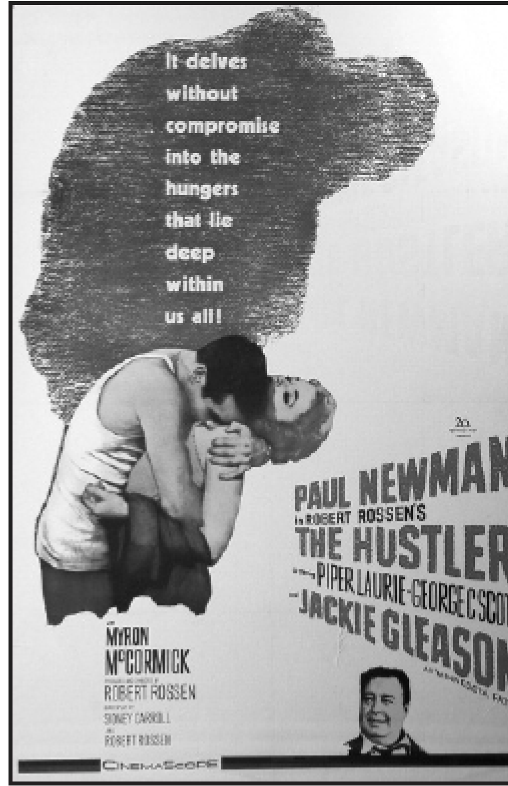
Burak Göral



Bilardoyla sıkı ilişkisi olanlar bilirler; Amerikan bilardosunda topları deliğe sokmak değildir tek maharet. Sonraki hamlede rakibinize uygun bir pozisyon bırakmamalısınız. Yani kazanmak için kendi toplarınızı gereken deliklere sokmak yetmiyor, onun seçeneklerini de minimuma indirmek zorundasınız. Bu da bilardo sporunu 'topları deliklere sokmaktan' öte bir spor haline getirir. El ve bilek gücünün değil sadece, kendine güven ve oynadıkça geliştirilen geometrik bakış açısının hatta biraz da bilinçaltından katkı sağlayan fizik mantığının işlediği, rakibe karşı yürütülen psikolojik bir 'meydan okuma'dır aynı zamanda. O maça kadar yaşadığınız, yaptığınız her şeyi sorgulayabileceğiniz bir süreci yaşamanıza dahi neden olabilir... Bilardo önemli bir 'oyun'dur.

"Bilardocu", 1960'ların büyük stüdyo filmlerinden biri olmasına rağmen daha başlarken bile farklı olduğunu hissettiren bir film. Filmin kahramanı 'Hızlı' Eddie Falson (Paul Newman) ile jenerikten önceki bir girişle tanışırız. O yıllarda Hollywood filmlerinin jeneriksiz başlayanına pek rastlanmazdı. Adamımız yakışıklı Eddie, sadık yardımcısıyla birlikte küçük bir bilardo salonunda acemi bilardocuları 'çarparlar'. Jenerik boyunca Eddie'nin kurbanlarından bazılarına şahit oluruz. Jeneriğin ardından da Eddie başka bir bilardo salonunda kendi sağlam kayasına çarpacaktır...

Yoksulluktan gelen Eddie sahip olduğu tek yeteneğe, bilardoya sıkı sıkıya bağlanmıştır. İşin içine biraz da düzenbazlık kattığı için büyük bahisli oyunların peşinde, yanında banka/danışman/büyük ağabey/yancı görevi gören arkadaşıyla bilardo salonlarını dolaşır. Yüksek miktarda bir vurgun için geldiği yabancı bir salonda ‘Minnesota’lı Semiz’ lakaplı bir üstatla (Jackie Gleeson) kapışır. Saatlerce süren (filmin süresi içinde de 20-25 dakikayı kapsıyor) bu kapışmadan yenik ayrılınca Eddie’nin hayat dersi de başlar.



Kendisinden daha umutsuz bir kadın olan Sarah’ya (Piper Laurie) âşık olur. İkisi de birbirlerine iyi gelirler. Ancak ‘Semiz’in kurt menajeri Bert Gordon’ın (George C. Scott) dediği gibi “Onda eksik olan yetenek değil, karakter”dir. Eddie, bundan sonra yaşayacaklarıyla karakter kazanacaktır belki ama kaybettikleri de az buz olmayacaktır...

“Bilardocu”nun hırs, kibir, kazanmak, kaybetmek, sadakat, kendine saygı duymak, karakterli olmak üzerine dolu ve can alıcı fikirler veren hikayesi, Walter Tevis adlı Amerikalı bir yazarın romanından uyarlanmış. Ancak Robert Rossen’in Sidney Carroll (senaristlik kariyerinin tek başarısı) ile birlikte yazdığı incelikli senaryo, kitabın dünyasını da başarıyla görselliyor.

Bilinçli olarak siyah-beyaz çekilen film, Rossen'in karakter analizlerine başarıyla eşlik ediyor. Zaten bu başarı, Alman görüntü yönetmeni Eugen Schüfftan'a Oscar'ı getirmişti. 9 dalda Oscar'a aday olsa da kategorilerin çoğunu "Batı Yakasının Hikayesi"ne (West Side Story) kaptıran filmde şahane oyuncu performansları var. Bir kere, Paul Newman'ın kariyerindeki onlarca iyi performanstan ilk beşe girecek bir tanesini içeriyor. Filmin melankolik tavrını performansına başarıyla yediren oyuncu, bu ağırkanlı filmi heyecanlı bir aksiyon filmi kadar akıcı hale getiriyor.

Filmin gizli yıldızı ise ne kırılgan Sarah rolündeki dengeli ve sakin performansıyla Oscar'a aday olan Piper Laurie ne de filmin kötü adamı, ukala ama çok karizmatik fiziğiyle de etkili bir performans gösteren George C. Scott. 'Minnesota'lı Semiz' rolündeki Jackie Gleeson o kadar parlak ki, Newman ile karşılıklı sahneleri müthiş bir sinemasal haz yaşatıyor izleyicilerine. Bütün bu ismi geçen oyuncuların Oscar'a aday gösterilmeleriyse filmin müthiş bir oyunculuklar galerisi olduğunun bir kanıtı aslında...

20 yıldan daha az süren kısa kariyerinin en büyük açılımını bu filmle yapan Robert Rossen, daha birçok parlak filme imza atacağına kesin gözüyle bakılırken 1964'te "Lilith" adlı etkili bir dram daha çekip erken bir zamanda, 57 yaşında hayata veda etmişti. Komünist partisine üye olduğundan yıllarca Hollywood'un kara listesinde kalan Rossen, hayatının son yıllarında hastalığının da getirdiği rahatsızlıklar nedeniyle film çekememişti.

Peki Hollywood'un en iyi çizilmiş karakterlerinden biri olan 'Hızlı' Eddie'ye ne oldu? Eddie'nin sinema macerası bu müthiş filmle bitmedi. Martin Scorsese, 1986'da Eddie'yi 25 yıl sonra, ellili yaşlarında bir daha yakaladı. Eddie, "Paranın Rengi" (The Color Of Money) adlı bu devam filminde, büyük bedeller ödeyerek öğrendiklerini yıllar sonra kendi gençliğini kendisine hatırlatan kibirli başka bir bilardocuya (Tom Cruise) öğretmeye çalıştı. Paul Newman, o filmle de Oscar'a aday oldu ve bu sefer kazandı!

BİLARDOCU

The Hustler

Yönetmen: Robert Rossen / Senaryo: Sidney Carroll, Robert Rossen (Walter S. Tevis'in romanından) / Görüntü Yönetmeni: Eugen Schüfftan / Müzik: Kenyon Hopkins

Kurgu: Dede Allen / Oyuncular: Paul Newman, Jackie Gleason, Piper Laurie,

George C. Scott, Myron McCormick, Murray Hamilton, Michael Constantine

Yapım: 1961 ABD / Süre: 134 dk.

Kuşlar

Burçin S. Yalçın

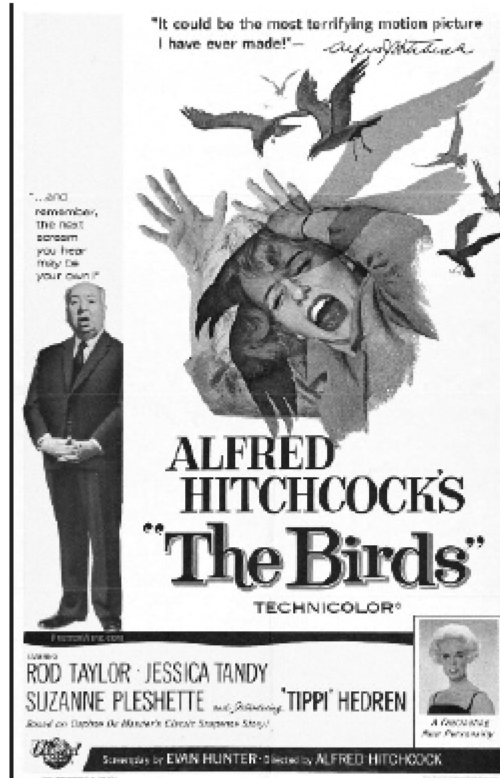


Kaba bir teşbihle, “Sapık” (Psycho) onun “Suç Ve Ceza”sıysa, filmografisinin son başyapıtı kabul edilen “Kuşlar” (The Birds) da aşağı yukarı “Karamazof Kardeşler”e denk düşer. Evet, bu onun son filmi değildir ama bütün temalarını, takıntılarını, fobilerini, elementlerini büyük bir yetkinlik ve ustalıkla, dönemi için tam da onun adına yaraşır teknik cambazlıklar gerektiren “Kuşlar”da son kez harmanlar. Hitchcock, burada bu kez doğaüstü gerilim türüne unutulmayacak bir modus operandi bırakır.

Filmin uvertürünü senarist Evan Hunter bir screwball komedi gibi yazmıştır. Melanie Daniels (Tippi Hedren) caddede karşıdan karşıya geçer ve bir kuş dükkanına girer. Ismarladığı özel bir süs kuşunu sorduğu satıcı kadın ‘mal’ın biraz gecikeceğini söyler. İçeriye gittiği sırada ise dükkana giren bir müşteri, Mitch Brenner (Rod Taylor), Melanie’yi satıcı zannederek kız kardeşine hediye etmek üzere muhabbet kuşu (İngilizce ismiyle ‘lovebird’) alıp alamayacağını sorar. Melanie muhtemelen zenginliğinin ve

züppeliğinin verdiği bir pişkinlikle bozuntuya vermez ve Mitch'in sorularını bir satıcı gibi yanıtlar. İkili arasında tam bir 'kafesleme' muhabbeti döner. Adam iki muhabbet kuşu ısmarlayacak, hemen akabinde dükkanı terk edecek ve o gider gitmez de Melanie elinde muhabbet kuşlarıyla adamın peşine takılacaktır. Mitch'in apartman dairesine gittiğinde komşusundan Bodega Bay'deki sayfiye evinde tatilde olduğunu öğrenir. Genç kadın, muhabbet kuşlarını üstü açık Aston Martin'ine attığı gibi soluğu San Francisco'nun yakınlarındaki sayfiye beldesi Bodega Bay'de alır. Lakin Melanie'nin bu sürpriz ziyareti yalnızca Mitch'in buz tutmuş yüreğini değil, tüm kasabanın tepesine karabasan gibi çökecek kuş sürüsünün vahşi içgüdüsünü de tetikler: Ortada hiçbir neden yokken kasaba ahalisine sürüler halinde saldırmaya başlayan kuşlar, Melanie'nin 'başına' da musallat olacaktır.

Hitchcock'un kuş fobisi dillere destandır. (bkz. "Sapık"ta Norman'ın odasındaki dondurulmuş kuşlar) "Kuşlar", birçok şey rehber bellenerek okunabilir. Bunlardan biri, Hitch'in kuş fobisidir. Bu, kişisel fobilerinden biriyle yüzleşmek, bunun rehabilitasyon seansını izleyicisiyle paylaşmak isteyen bir yönetmenin filmidir.



Lakin, Hitch’in korkusu altı boş bir korku değildir, tersine o bu ‘kanatlı uygarlığa’ büyük saygı duyar. Filmin fragmanında söylediği gibi, milyarlarca nüfusu ve milyonlarca yıllık mazisiyle kuşlar, insanlarca hep horlanmış, avlanmış, kafeslenmiş, çeşitli nedenlerle katledilmiştir. Film, en yalın haliyle, doğanın insanlıktan intikamı olarak görülebilir.

Öte yandan, “Kuşlar” belli ki o güne dek ne istediyse elde etmiş kentli bir sarışın züppenin ‘aşk’ uğruna verdiği bir sınavdır. Bir anlığına şunu düşünelim: Eğer bu kuşlar Bodega Bay’i teröre boğmasaydı, Melanie yine Mitch ve ailesinin (özellikle annesinin) kalbini kazanabilir miydi? Kuş saldırısı, tuttuğunu koparan Melanie için aşılması zorunlu bir teste dönüşür. O iğdiş edici gagalamalar bilhassa finaldeki yatak odası sahnesinde zirveye ulaşır. Melanie, “Sapık”ta Marion’ın banyoda uğradığı tipte, Hitch tarafından bile ‘tecavüzden farksız’ olarak nitelendirilen hızlı kurgulu o meşhur saldırıda bitap düşüp yaralanana kadar ayakta kalmayı başarmıştır. En zorlu anında Brenner ailesinin yanında olmuştur. Sonunda ödülü Mitch olacaktır. Psikanalitik bir bakışla, kuşlar eğer bastırılmış olanın zincirlerinden boşalmasıysa, bu, Melanie’nin küçük yaşta evden kaçan annesinin yokluğunun su yüzüne çıkması olabilir. Aşırı bir özgüvenin bastırdığı bu yokluk duygusuyla da baş etme çabasıdır kuşlara karşı genç kadının verdiği mücadele.

Filmin belki bir düzine sahnesi sinema tarihinin ölümsüzleri arasında yer almayı hak eder. Açılış sekansı başlı başına bir analiz konusudur. Melanie’nin Bodega Bay’e yolculuğu, bir zamanlar Mitch’i sevmiş Annie’yi tanıması ve onunla yakınlaşması ve bütün kuş saldırıları... Özellikle kafedeyken başlayan saldırıda kimilerine göre Tanrı’nın kimilerine göreyse izleyicinin bakış açısından olan o ‘gök çekim’ anıtsaldır. Melanie’nin okulun dışında Annie’nin dersinin bitmesini beklediği sırada arkasındaki demirlerin üzerine yavaş yavaş kuşların birikmesi, kurgunun anlatıdaki önemi üzerine ders niteliğindedir.

“Kuşlar”, çekildiği yıl olan 1963 için de teknik bir meydan okumadır. Kukla ve gerçek kuşların pek çok sahnede özel tekniklerle (blue box tekniğinin o dönem için yeni sayılan sodyumlu bir versiyonuyla) bir araya getirildiği film, ses tasarımı açısından da Hitch için hayli radikal bir çalışmaya sahiptir. Filmde müzik yoktur. Daha doğrusu filmin müziğini kuşlar şakır. Gerilim onların iniltileri üzerinden tırmandırılır. Bu sert

şakımalar “Kuşlar”ı Hitch usulü benzersiz bir gerilim operasına dönüştürür. Filmografisinin müdavimi Bernard Hermann jenerikte ‘ses danışmanı’ olarak geçer.

Böylece muhabbet kuşlarıyla başlayan film, yine onlarla biter. Mitch’in kız kardeşi Cathy (ki bu rolde o dönem 14 yaşında olan Veronica Cartwright 16 yıl sonra Ridley Scott’ın “Yaratık”ında bir başka doğaüstü teröre maruz kalacaktır) evden ayrılırken abisine “Muhabbet kuşlarını alabilir miyim Mitch? Onlar kimseye zarar vermedi” der. “Peki, al bakalım” yanıtını alır. Cathy elindeki kafesle çıkarken, ironik biçimde, kahramanlarımız da kuşlar tarafından kapatıldıkları kendi kafeslerinden, evlerinden korkuyla kaçarlar.

KUŞLAR

The Birds

Yönetmen: Alfred Hitchcock / Senaryo: Evan Hunter (Daphne Du Maurier’nin

hikayesinden) / Görüntü Yönetmeni: Robert Burks / Kurgu: George Tomasini

Oyuncular: Tippi Hedren, Suzanne Pleshette, Rod Taylor, Jessica Tandy,

Veronica Cartwright / Yapım: 1963 ABD / Süre: 119 dk.

Köpeklerin Günü

Murat Özer



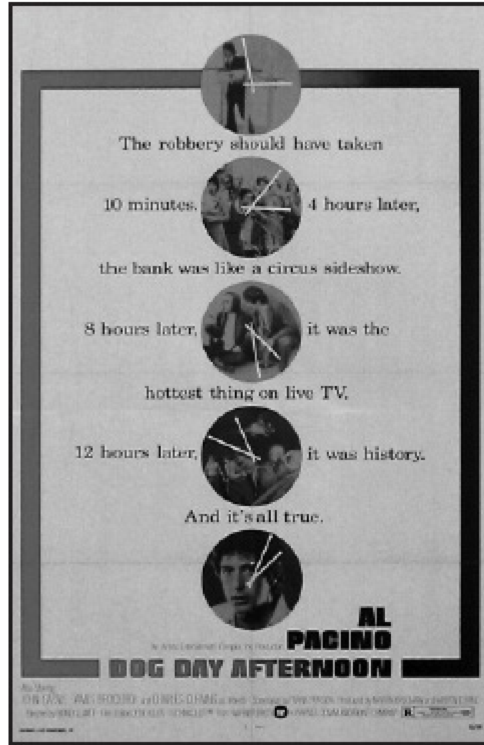
Bir film “Gerçeklerden uyarlanmıştır” ibaresiyle başlarsa biraz temkinli yaklaşmakta yarar vardır. Zira filmin yaratıcılarının gerçeği ne kadar saptırdığını ve izleyiciyi ‘oyalamak’ için ne gibi numaralara başvurduğunu bilemeyiz hiçbir zaman. Ve o gerçek, bilmediğimiz/tanık olmadığımız bir gerçekse işler bizi daha da ‘sorgulayıcı’ bir yöne doğru savurur.

“Köpeklerin Günü”ne (Dog Day Afternoon) gelene kadar ‘gerçeğin sineması’ konusunda özellikle “Serpiko”yla (Serpico) etkileyici bir sınav veren Sidney Lumet’se yönetmen, ona ‘inanmak’ boynumuzun borcu olur, onun manipülatif bir anlayışa kucak açmayacağını biliriz. İşin özü, hikayeyi değiştirse de ‘sulandırmaz’ Lumet.

Evet, bu film 22 Ağustos 1972’de (açılışta bu tarihi görüyoruz) yaşanmış bir banka soygunu ‘girişimi’nin sinematik karşılığı. Filmin orijinal adından sızan bunaltıcı bir ağustos akşamüstü, Brooklyn’de bir bankaya gelen üç soyguncu (işin başında ikiye düşer sayı), sanki başarısızlığı baştan belli olan bir işe sıvanmışlardır. Kalan ikili Sonny ve Sal, bir süre sonra polislerin kapıya dayanmasıyla kendilerini amansız bir rehine pazarlığının içinde bulurlar. Sonrası... Sonrasıysa “Köpeklerin Günü”nü (ithalatçılarımız bu ismi nerelerinden uydurdular, bu da merak konusu) sinema tarihinin en müstesna yapıtlarından birine dönüştüren ‘çok özel’ sahnelerden mürekkep bir hazine.

Açılıştan başlayalım... Elton John yorumuyla dinlediğimiz “Amoreena” eşliğinde ağustos sıcağından kent manzaralarıyla açılıyor film. Alttakilerle üsttekilerin tezatlığını keskin anlarla veren bu manzaralar, iki saat boyunca göreceklerimize de enfes bir giriş yapıyor. Daha baştan ayağını yere sağlam basacağını, uçmayacağını söylüyor böylece Lumet.

Bankadan içeri adımımızı attığımızdaysa ‘klostrofobik gerilim’ başlıyor. Seti sokağa taşımasıyla ünlü Sidney Lumet, burada da aynı şeyi yapıyor ve Brooklyn’in göbeğinde çekiyor filmini. Böylece vermeye çalıştığı gerçeklik duygusunu sağlam donelerle destekliyor, büyük bölümü banka ve üzerinde olduğu sokakta geçen hikayeye tutunmamızı sağlıyor.



Gerilime dönersek... Biri beyin (Sonny), diğeriyse maşa (Sal) görünümündeki iki soyguncunun, polislerle pazarlığa başladıkları andan itibaren yoğun biçimde hissedilen gerilim, bir ‘plan’dan ziyade ‘plansızlık’ın uzantısı gibi duruyor. Hem soyguncular hem de polis, ‘beklenmedik’ durumun altında eziliyorlar, kendilerini olduğu kadar kurban konumundaki rehineleri de sonsuz bir gerilimin içine çekiyorlar. Yönetmenin ilk kurguyu beğenmeyip filme 6-7 dakika daha eklettiği, bunu da hikayeyi biraz ‘yavaşlatmak’ için yaptığı bilgisini aklımıza getirdiğimizde, “Köpeklerin Günü”nde yaşanan ‘bekleme gerilimi’nin

kaynağını da keşfediyoruz, ki bunu bir ‘tempo sorunu’ olarak görmemek gerek. Olsa olsa ‘sindirme zamanlaması’ diyebiliriz bu tercih için!

Frank Pierson’ın bir dergi makalesinden yola çıkarak yazdığı Oscar’lı senaryosu, özellikle karakterler üzerinde öylesine yoğunlaşmış görünüyor ki, hikayedeki her bir karakterin kendi filmi olabilirmiş gibi. Soygun motivasyonunu filmin ortalarında öğrendiğimiz Sonny, âşık olduğu adamın cinsiyet değiştirme operasyonu için giriştiği bu ‘serüven’de bütün kişilik özelliklerini açığa vuruyor; ölümüne seviyor, ölümüne korkuyor, biraz kaçık, biraz dengesiz, öte yandan da ilginç bir biçimde herkesin istediğinin olması için çabalıyor. Al Pacino’nun bedeninin her noktasıyla bütünleştiği bu karakter, doğal olarak filmin de merkezini oluşturuyor ama diğerlerinin varlığını da gölgelemeden. Dindar ve az konuşan yoldaşı Sal, Sonny’den korktuğunu gizlemeyen sevgilisi Leon, fedakar banka müdürü, durumun vahametinin farkında olmayan banka memureleri, günü kazasız belasız atlatma niyetindeki polis dedektifi, sinsi hamleler peşindeki FBI ajanı, oğluna kol kanat geren Sonny’nin annesi, iki çocuğuyla hayatta kalmaktan başka bir şey düşünemeyen Sonny’nin karısı, kendini ‘yıldız’ ilan eden pizzacı çocuk, sokakta Sonny’ye destek verenler ve yuhalayanlar, vb... Bir an gördüğümüz tipler bile birer karakter olarak ortaya atıyorlar kendilerini bu filmde. Gücünü de ziyadesiyle bu karakter zenginliğinden/derinliğinden alıyor “Köpeklerin Günü”.

Filmin en önemli unsurlarından biri de ses kullanımı kuşkusuz. Açılıştaki şarkı dışında müziklendirilmeyen yapım, bankanın ve sokağın sesiyle yoluna devam ediyor. Lumet, hikayeyi daha da dramatize (belki de melodramatize) etmeye yönelik fazlalıklardan arındırmış oluyor filmini böylece. Başta söylediğimiz gerçeklik duygusunu bastıracak herhangi bir unsuru kadrosunda barındırmıyor yönetmen. Sesin sinemada nasıl kullanılacağına örnek teşkil eden bu çalışmaya, filmin doğal ışıkları da eklenince her şey yerli yerine oturuyor. ‘Yapaylık’, Lumet’in bu noktada tahammül edemeyeceği bir şeye dönüşüyor, lanetleniyor adeta.

Sinema sanatının öyküleme geleneklerinin tıkandığını düşündüğümüz zamanlarda imdadımıza yetişen filmlerden biri “Köpeklerin Günü”. İzleyeni ayağa kaldıran ‘Attica’ sahnesi, Sonny’nin Leon’la yaptığı ‘kahredici’ telefon görüşmesi, Sal’in komik ‘Wyoming’ sahnesi, Sonny’nin banka memurelerinden birine vasiyetini yazdırışı gibi unutulmaz anlarıyla

her izleyişimizde sinema sevdamızın coşmasına vesile oluyor bu ünik şaheser. Ve yolumuza emin adımlarla devam ediyoruz...

KÖPEKLERİN GÜNÜ

Dog Day Afternoon

Yönetmen: Sidney Lumet / Senaryo: Frank Pierson (P.F. Kluge ve Thomas Moore’un makalesinden) / Görüntü Yönetmeni: Victor J. Kemper / Kurgu: Dede Allen

Oyuncular: Al Pacino, John Cazale, Charles Durning, Chris Sarandon, Sully Boyar, Penelope Allen, James Broderick, Carol Kane / Yapım: 1975 ABD / Süre: 125 dk.

Ghost In The Shell

Kemal Ekin Aysel



“Ghost In The Shell”, 2029 yılında geçen bir hikaye anlatır. Dünyadaki her şey birbirine uçsuz bucaksız bir bilgisayar ağıyla bağlanmış durumdadır. İnsanlar, vücutlarındaki implantlar sayesinde daha iyi görür, daha kaliteli yaşar, daha hızlı koşar, daha az yorulur, daha zekidir. Her şeyin bir bilgisayar kusursuzluğunda işlediği bu dünyada, siber suçların peşine Dokuzuncu Şube düşer. Filmde, başa çıkmak zorunda olduğu sorun, bilinç kazanıp mevcudiyet iddia eden, önce Kuklacı diye bilinen fakat gerçek adı Proje 2501 olan siber varlıktır.

Tüm o göz dolduran aksiyon, animasyon ve gelecek tasviri arasında, “Ghost In The Shell”in büyük sorusu da Proje 2501 odaklı olur: İnsanı tanımlamak için ihtiyacımız olan ilk şey nedir? Organik bir beden mi? Eğer öyleyse, tamamen sibernetik bir vücut taşıyan Binbaşı Motoko Kusanagi insan değil midir? Peki ya duygu ve düşünce ortaya koymak mıdır? O zaman Proje 2501 neden insan sayılmasın? “Ghost In The Shell” bize bu

soruların yanıtlarını vermez. Ortaya Descartes’tan beri kafaları kurcalayan, buram buram dualizm tartışması kokan bir soru atar. Tam olarak ‘hayalet’ (ghost) yani öz müdür insanı insan yapan, yoksa ‘kabuk’ (shell) yani fiziksel varlık mıdır?

‘Hayalet’ terimi, filmde ruh kavramını aşar. Bireyin bilincini tanımlayan bir kelimeye dönüşür. Etten kemikten insan bile artık bir makinedir. Beden bir ‘kabuk’ olarak nitelenir. O kabuğa yapılan modifikasyonlar, hayaleti etkilemez. Birey, hayaletini elinde tuttuğu sürece, bedenini ne kadar değiştirmiş, ne kadar makineleşmiş olursa olsun, bu siber beden (ya da robot) insanlığını korur.

Varoluşunun kabul edilmesini isteyen, bunun için iltica talebinde bulunan, giderek hukuken ‘tanınmak’ isteyen Proje 2501’in argümanı da budur işte. Kendisini etkisiz hale getirmek isteyen Dokuzuncu Şube teknokratlarıyla tartıştığı nefis sahnede bunu ortaya koyar. “Duyguları olan bir yaşam formu olarak sizden iltica talep ediyorum” der. Hemen onu kendi kendini korumaya programlanmış bir yapay zeka olmakla suçlarlar. Karşılığında insan DNA’sının da soyun devamı için tasarlanmış bir programdan başka bir şey olmadığını iddia eder Proje 2501: “Peki ya siz bana var olduğunuzun kanıtını sunabilir misiniz? Modern bilim ve felsefe bile yaşamın ne olduğunu açıklayamazken, siz bunu nasıl yapabilirsiniz?”



Proje 2501'in kendisini bir virüsten çok DNA'ya benzetmesi, Kusanagi ile birleşmek istemesiyle anlam kazanır. Proje 2501 bir virüs değildir. Kendini birebir kopyalarıyla sonsuz adet çoğaltabilecekken bunu yapmak istemez. Zira bilir ki kendisini yok edebilecek bir hastalık, bir zayıflık mutlaka kopyalarını da yok edebilir. O evrimleşmek peşindedir. Aynen bir çocuğun doğumu gibi, başka bir DNA ile karışarak, yepyeni, bambaşka bir varlığa dönüşmek ister.

Bunu özellikle Kusanagi'den isteyişi de anlamlıdır. Binbaşı, film boyunca sergilediği melankolik tavırda bir varoluş kaygısı barındırır. Kökenlerinden hiçbir zaman emin değildir. İnsan olup olmadığını sorgular hep. İçinde Kusanagi 'hayaleti' vardır elbet. Fakat tamamen değişmiş, artık külliyen robota dönüşmüş bir bedende ne kadar insan olunabilir? Kusanagi, bir zaman sonra Kuklacı'nın başkalarının beyinlerini hack'leyebildiğini görür. Şüphesi derinleşir. Kendi anılarının bile aynen bedeni gibi gerçek olmayabileceğini, bu durumda tamamen sahte bir varlık halini alabileceğini fark ederek daha da karamsarlaşır.

Proje 2501 bu sebeple en çok Kusanagi'ye benzer. Biri insan olmak ister, diğeri de insanlığından emin olmak. Proje 2501'e göre bunun tek yolu, sadece yaşayan canlıların yapabileceği iki şeyi yapmaktır: Üremek ve ölmek. Kendisinin kopyalarını üremek saymayan, çiftleşerek ortaya yeni bir varlık koymak isteyen odur. Kusanagi nihayet Proje 2501 ile birleşmeyi kabul eder. Böylece ikisi de üremiş olurlar: Birleşerek ortaya yeni bir varlık, ne Kusanagi ne de Proje 2501 olan, fakat ikisinin birliğinden türeyen üçüncü bir birey çıkarırlar. Bu birleşmede bir bakıma ikisi de ölür. Türettikleri siber varlık yaşamaya başlar. Proje 2501'in iki arzusu da gerçekleşmiş olur nihayet. Üremiş, yeni bir şeye dönüşmüş ve dönüşürken yok olarak ölmüştür. Bu yetenekleri edinerek bir yapay zeka olmadığını kendisine ispatlar, insanlaşır.

"Ghost In The Shell", varoluşu deşen felsefi metninin yanında görsel olarak da etkileyici bir filmdir. Kusanagi, filmde "İnsanoğlu, bir teknolojinin erişilebilir olduğunu fark ettiğinde mutlaka ona varmaya çalışır" der. 2029'un Japonya'sında bunun gerçekleşmiş olduğunu görürüz. Herkes yarı yarıya cyborg'laşmıştır. Fakat kent de giderek yaşayan bir sibernetik organizmaya dönüşmüştür. Çok melankolik, kederli bir imajlar silsilesi sunar bize film. Yerlerde atıklar, ağır aksak yürüyen insanlar, neon

tabelalar, yağan yağmur, yanıp sönen trafik ışıkları, sinyal kuleleri ve uzayıp giden otobanlarla siberpunk akımının grafik çerçevesini yakalar. Bilimkurguda, Isaac Asimov'dan "Ölüm Takibi"ne (Blade Runner), "Neuromancer"dan "The Matrix"e uzanan bütünlüklü bir alt türün eşsiz bir halkasını oluşturur.

GHOST IN THE SHELL

Kôkaku Kidôtai

Yönetmen: Mamoru Oshii / Senaryo: Kazunori Itô (Masamune Shirow'un çizgi romanından) / Görüntü Yönetmeni: Hisao Shirai / Müzik: Kenji Kawai

Kurgu: Shûichi Kakesu / Seslendirenler: Atsuko Tanaka, Akio Ôtsuka, Tamio Ôki, Iemasa Kayumi, Kôichi Yamadera, Tesshô Genda / Yapım: 1995 Japonya-ABD

Süre: 83 dk.

Dünyanın Tüm Sabahları

Tunca Arslan

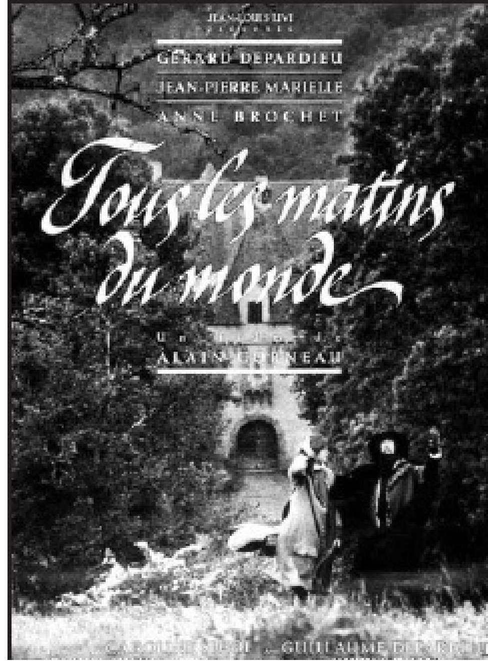


Kaç soruşturma ve ankette "Dünyanın Tüm Sabahları"nın (Tous Les Matins Du Monde) kişisel sinema tarihim boyunca seyrettiğim en iyi film olduğunu belirttiğimi hatırlamıyorum. 100'lük, 10'luk, 5'lik en iyi film listelerimde kaç kez ilk sıraya oturtmuş olabileceğimi de hesaplamam çok zor. Öte yandan, 1993'teki 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde ilk kez seyredişimden bu yana içimde 'bir başka letafet' olduğunu, filmin zihnimde ve gönlümde bir türlü eskimek bilmediğini, benim için şaşmaz bir 'kriter' oluşturduğunu, sinema sanatı adına 'aşktan da üstün' duygulara boğduğunu rahatlıkla söyleyebilirim.

Kataloğu karıştırırken fark ettim ki ne müthiş bir programı varmış 12. festivalin; Ricky Tognazzi'den "Amigolar" (Ultrà), Ken Loach'dan "Ayaktakımı" (Riff-Raff), Claude Sautet'den "Ayazda Bir Yürek" (Un Coeur En Hiver), Helma Sanders-Brahms'dan "Elma Ağaçları" (Apfelbäume), Muhsin Makhmalbaf'tan "Evvel Zaman İçinde Sinema" (Nassereddin Shah, Actor-e Cinema), Hal Hartley'den "Güven" (Trust), James Ivory'den "Howards End", Leos Carax'tan "Köprüüstü Aşıkları" (Les Amants Du Pont-Neuf), Zhang Yimou'dan "Qui Ju'nun Öyküsü" (Qiu Ju Da Guan Si), Fernando Solanas'tan "Yolculuk" (El Viaje) ve inanın

başyapıt düzeyinde en az 10 film daha sayabileceğim muazzam bir yılmış 1993.

O zamanlar toy bir sinema yazarı olarak, sevgili Onat Kutlar'ın tavsiyesi üzerine seyretmiştim "Dünyanın Tüm Sabahları"nı. Alain Corneau'yu falan tanımıyordum; bir cumartesi günü Alkazar sinemasının önünde festival kalabalığı içinde karşılaştığımızda, sonraki seans için, filmin Fransızca adını söyleyerek, "Kaçırma!" demişti yalnızca. Saygıyla andığım ve çok özlediğim Kutlar'ın sözüne iyi ki kulak vermişim.



Pascal Quignard'ın ülkemizde de Can Yayınları'nca yayımlanan incecik kitabından uyarlanan "Dünyanın Tüm Sabahları", 17. yüzyıl Fransa'sında, karısının ölümünden sonra çiftliğindeki küçük bir kulübede inzivaya çekilen ünlü besteci ve viyola sanatçısı Sainte-Colombe (Jean-Pierre Marielle) ile iki kızının öyküleri etrafında gelişir. Filmin açılış sahnesinde, Marin Marais adlı saray müzisyenini (Gérard Depardieu), çökkün bezgin bir şekilde, sarayın geniş bir salonunda öğrencilerine ders verirken görürüz. Belli ki epeyce görmüş geçirmiş ve mutsuz bir insandır Marais. Birden, "Benim bir ustam vardı" diyerek anlatmaya başlar.

Sainte-Colombe, sanat konusunda sarsılmaz ilkeleri olan, örneğin saray müzisyenliği yapmaya asla yanaşmayan, saraydan gelen her teklifi elinin tersiyle iten, "Sizin saraylarınız benim müziğime yakışmaz" diyen, kızlarını

da bu ilkeler doğrultusunda yetiştiren bir dehadır. Müzikte, şan şöhret ya da para değil, yaşamın ve sanatın özünü aramaktadır. Ölen karısına duyduğu ölümsüz aşkın bir yansıması, karısının hayaliyle kurduğu benzersiz bağın ifadesidir müzik.

Bir gün kapısına dayanan, genç ve başarısız bir müzisyen olan Marin Marais (Guillaume Depardieu), Sainte-Colombe'dan kendisine ders vermesini ister. Yaşlı usta, önce reddeder, fakat Marais ısrarlıdır. Sonunda hocalık yapmayı kabul ettiğinde yeni öğrencisine tek bir şart koşar Sainte-Colombe: "Müziğini asla satmayacaksın, asla sarayda çalmayacaksın."

İşte filmin açılışında Marin Marais'nin pişmanlıkla hatırladığı süreç budur. Genç adam, hocasından ders alacak, kendisini geliştirecek, güzel kızlarından biriyle aşk yaşayacak ama bir süre sonra Sainte-Colombe ve ailesine ihanet ederek, büyük acılar yaşatacaktır. Kolay yolu seçerek bir 'saray müzisyeni' olmuş, paraya pula şöhrete ulaşmış ama ahlaken yozlaşmış, düşkünleşmiştir.

Her şeyden önce yaşamın anlamı üzerine bir filmdir "Dünyanın Tüm Sabahları". İnsan ne için yaşar sorusuna, Sainte-Colombe karakteri üzerinden sağlam yanıtlar verilir. Bunun gibi, sanatın anlamı, sanatın ne için, kimler için yapıldığı konusunda da alabildiğine derin bir tartışma yürütülür. Bu yazıyı okuyacak olanlardan kaçı, parayı, şöhreti bir kenara bırakıp Sainte-Colombe'un yolunu tutabilir, zor olanı seçebilir... Bu konuda anlık ama samimi bir muhasebe yapabilmek bile, çağlar öncesinden bugüne gelen irade ve kararlılık gösterisinin hanesine yazılabilecek artı puanlar demektir.

Aynı zamanda da alabildiğine etkili bir aşk öyküsü vardır karşımızda. Yaşlı müzisyenin karısına yönelik aşkı, karısının hayalinin ona yol göstermeye devam etmesi ile Marin Marais'nin hocasının kızına yönelik yanıltıcı aşkı arasında, aşkın 'kendini düşünmek'ten vazgeçmek demek olduğu da bir kez daha vurgulanır.

Bir süre önce ülkemize de gelen Jordi Saval'ın sinema tarihinin gelmiş geçmiş en iyi 'soundtrack'lerinden birini sunan sarsıcı müzik düzenlemesi, Gérard Depardieu ve oğlu Guillaume'un kusursuz oyunculukları, Anne Brochet'nin duru güzelliğiyle ve tabii ki başroldeki Jean-Pierre Marielle'in unutulmayacak performansıyla, gerçekten âşık olunacak bir filmdir

“Dünyanın Tüm Sabahları”. Tüm kariyeri boyunca tek bir kötü film bile çekmemiş, benim ‘ölümsüz’ zannettiğim ama 29 Ağustos 2010 tarihinde aniden dünyamızdan çekip giden Alain Corneau’nun imza attığı gerçek bir başyapıttır.

1991 tarihli filmin yedi dalda César ödülü kazandığını da belirteyim ve sinema, edebiyat ve müziğin has tutkunlarının ‘aşktan da üstün’ duygularla bağlanabilmesini dileyeyim. “Dünyanın Tüm Sabahları”nı okumak, seyretmek ve dinlemek, gölgelerde kaybolmuş yalnız ama onurlu yaşamlara verilebilecek en güzel armağandır çünkü.

DÜNYANIN TÜM SABAHLARI

Tous Les Matins Du Monde / All The Mornings Of The World

Yönetmen: Alain Corneau / Senaryo: Alain Corneau (Pascal Quignard’ın kitabından) Görüntü Yönetmeni: Yves Angelo / Müzik: Jordi Savall / Kurgu: Marie-Josèphe Yoyotte Oyuncular: Jean-Pierre Marielle, Gérard Depardieu, Anne Brochet, Guillaume Depardieu, Carole Richert, Michel Bouquet, Jean-Claude Dreyfus

Yapım: 1991 Fransa / Süre: 115 dk.

Dönüşü Olmayan Yol

Burak Göral



İngiliz sinemacı John Boorman, Hollywood'da çektiği bu filme kadar kendi ülkesinde TV yapımcısı olarak çalışır. İlk uzun metrajlı filmi, bir salon komedisi olan "Sıkıysa Yakala"nın (Catch Us If You Can) başarısı, kendisine Hollywood'dan davet getirir. Neredeyse 100'e yakın roman yazan Amerikalı yazar Donald E. Westlake'in Richard Stark mahlasıyla yayımlanan "The Hunter" adlı romanını uyarlaması istenir ondan. Böylelikle Boorman'ın takip edilesi filmografisinin ilk büyük hiti de çıkar ortaya.

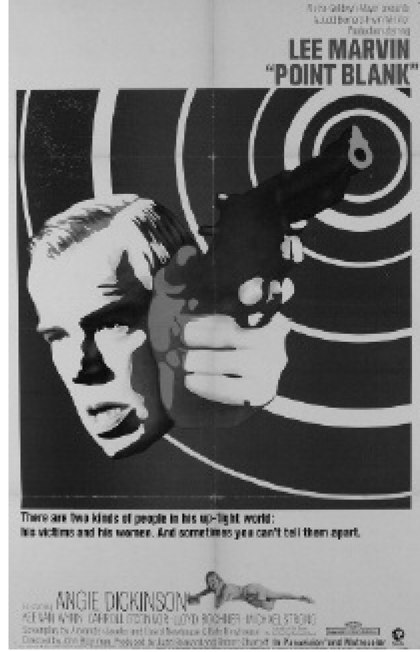
Ülkemizde "Dönüşü Olmayan Yol" adıyla vizyon gören bu intikam filmi, 60'ların sonunda adeta 'yeni dalga' bir film-noir havası taşımaktadır. Hikayesi 1940'ların noir filmlerine çok benzer. Ancak Boorman'ın hikayeye olan yaklaşımı, hikayenin kurgusu ve son derece stilize anlatımı, ortaya, ait olduğu dönem için çok taze bir film çıkarır.

Hikaye basit dedik: Kimsenin ön ismini bilmediği Walker soyadlı bir adam, en yakın arkadaşı ve karısı tarafından tuzağa düşürülür. Beraber gerçekleştirdikleri soygunda en yakın arkadaşı ve mafyaya borcu olan Mal Reese, paranın hepsini (93 bin dolar) ve Walker'ın karısını alarak kaçar. Ama ağır yaraladığı Walker ölmez ve iyileşince şehre geri döner. Duygularını tamamen yitirmiş gibidir ve kendisine bunu yapanların ve hatta onların patronlarının da peşine düşer.

Boorman elindeki hikayenin pulp bir romana ait olduğunun bilincindedir. Hikayeyi San Francisco-Alcatraz-Los Angeles üçgenine sıkıştırır. Walker'ın kendisinden çalınan 93 bin doları ısrarla her karşılaştığı kişiden isteyip durmasını belki de fazla mizahi bulduğundan azaltır. Daha önce Don Siegel'ın "Ölüm Saçanlar" (The Killers) adlı filminde soğukkanlı kiralık katil rolünde başarılı performansıyla göz dolduran Lee Marvin'i ve yine o filmde dikkat çeken, seksi aktris Angie Dickinson'ı ve hain arkadaş Reese rolü için de John Vernon'ı alarak çok doğru seçimler yapar.

Boorman'ın hikayeye yaklaşımı tipik bir intikam filmi ritminden uzaktır. Walker'ın melankolik takıldığı, az ama öz konuştuğu sahneler onu bir nevi 'hayalet' yapar. Lee Marvin, yüzünde pek az mimikle Walker'ı canlandırır.

Daha filmin açılışında hikayenin ortasından dalmış gibidir Boorman. Kalabalık bir partide iki samimi arkadaşın, Walker ve ona kazık atan Reese'in uzun bir aradan sonra karşılaşması ilginç bir aksiyon içerir. Reese, Walker'a planladığı soyguna iştirak etmesi için onu yere yuvarlayarak üstüne çullanır ve yalvarır.



Boorman bu sahneyi filmde sık sık karşımıza çıkarır. Riyakarlığın o iğrenç yüzünü bize ve kahramanına sık sık hatırlatır. Jenerik sonrasında gördüklerimiz aralara serpiştirilen kesik flashback'lerle belki de ölmek üzere olan bir adamın beyninin çalışma sistemini adeta taklit eder.

Walker'ın ölümden dönüşü yarı-gerçekçi bir üslupla ele alınır. Bu üslup, bütün olan bitenin Walker'ın ölmeden önce intikamını hayal ettiği şeklinde yorumlanabilir. Walker, film boyunca birçok cansız nesneye zarar verir (bir yatağa ateş eder, bir araba parçalar, bir dürbün kırar vs...) ve düşmanlarını dolaylı yollarla öldürür.

Onun, intikamının ilk ayağında uzun bir koridorda hızlı ve kararlı adımlarla yürüdüğünü görürüz. Derin perspektifli bu sahneler filmde zaman zaman karşımıza çıkar. Boorman'ın trajik kahramanını bir borunun içinde ilerliyor gibi gösterir. Bazı sahnelerde geniş açılı lenslerle onu yalnız göstermeyi de ihmal etmez. Uzun koridor sahnesinde müzik yoktur. Sadece Walker'ın ayakkabılarının sert zemine sertçe basarken çıkardığı sesler vardır. Bu sesler bir duvar saatinden gelen 'tik-tak-tik-tak' seslerine dönüşür sanki. Ya intikam saatinin sesleridir bunlar ya da bir gerisayımın hatırlatması...

Walker'ın vicdan azabı çeken ve Reese tarafından da terk edilmiş karısı Lynne'in evinde geçirdiği zaman rüya gibidir... Boorman'ın bu sahnelerdeki

zaman atlamaları ise büyüleyici bir uyumla gerçekleşir. Lynne’i canlandıran Sharon Acker’ın masum ve bebeksi güzelliği ise akıllara kazınır.

Lynne’in kız kardeşi Chris rolünde Angie Dickinson, soğuk ama seksi bir etkiyle hikayeye dahil olur. Walker’a intikamında yardımcı olan iki kişiden biridir. Walker’ın vicdanını ve sağduyusunu da temsil eder. Bir sahne hariç sapsarı elbiseler giyen (güneş, umut, kurtuluş...) Chris, mavi tonlarda elbiselerle (hüzün, keder, pişmanlık...) gördüğümüz kız kardeşi Lynne’den farklıdır. Ondan daha güçlü ve kararlı bir kadındır.

“Dönüşü Olmayan Yol”, sinema tarihine trajik bir intikamcı imajı daha sunan ve Lee Marvin’i ‘cool’ kavramı içine bir ikon olarak sokan, son derece stil sahibi, karizmatik bir filmdir...

“The Hunter” romanı sonraki yıllarda iki kez daha sinemaya uyarlandı. Ringo Lam’in iyice aksiyona gömdüğü ama yine de seyri zevkli olan “Full Contact” adlı uyarlamasında Walker’ı Chow Yun-Fat canlandırdı. Brian Helgeland’ın yazıp yönettiği şiddet dozu yüksek ve mizahi bir yaklaşımla ele aldığı “Gününü Göreceksin” (Payback) adlı uyarlamada ise aynı rolü Mel Gibson üstlendi...

DÖNÜŞÜ OLMAYAN YOL

Point Blank

Yönetmen: John Boorman / Senaryo: Alexander Jacobs, David Newhouse,

Rafe Newhouse (Donald E. Westlake’in romanından) / Görüntü Yönetmeni: Philip H. Lathrop / Müzik: Johnny Mandel / Kurgu: Henry Berman / Oyuncular: Lee Marvin,

Angie Dickinson, Keenan Wynn, Carroll O’Connor, Lloyd Bochner, Michael Strong, John Vernon / Yapım: 1967 ABD / Süre: 92 dk.

Altın Hazineleri

Murat Özer

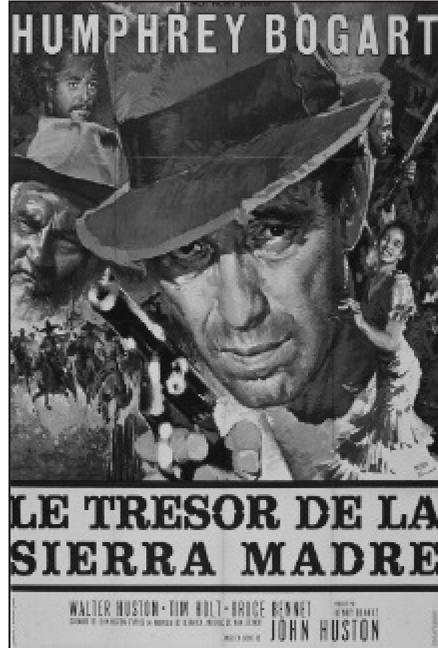


John Huston'ın 'insan sarrafı' yanını neredeyse her filminde farklı boyutlarda da olsa görürüz. İşe senaristlikle başlayıp, bunu yönetmenliğin yanında ısrarla sürdürmeyi beceren büyük usta, "Malta Şahini"yle (The Maltese Falcon) açılıp "Ölüler"le (The Dead) kapanan 'dudak uçuklatıcı' filmografisinde her daim 'insan' ögesini öne çıkaran hikayeler anlatmıştır. Onun sineması, 'yaşayan karakterler' resmigeçidi gibidir, her bir kahramanının soluk alıp verişini yanıbaşımızda hissederiz.

İlk filminden başlayarak uyarlamalar konusunda uzmanlaşan Huston, B. Traven'ın romanından uyarladığı "Altın Hazineleri"yle (The Treasure Of The Sierra Madre) de insanın derinlere gömülmüş 'gizli yüzü'nü açığa çıkarır. Evet, senaryo gene onundur, filmin ilk anından son karesine kadar ritmini kaybetmemesini sağlayan o mükemmel senaryo. Boşa harcanmış hiçbir replik ya da eylem yoktur bu senaryoda.

Birbirlerini ‘bulan’ üç karakterin ‘altın hayalleri’nin peşinden koşmalarıdır kısaca bu hikayede anlatılan. Üçü de kaybeden, kaybetmeye mahkum karakterlerdir: Dobbs, Curtin ve Howard... Hazırlık aşamasında, bu adamların bulundukları durumu aşmak için çaresizce çabalamalarını izleriz. Dilenmek, üç kuruşa çalışmak, talih oyunlarının peşinden koşmak gibi sonuçsuz çabalardan sonra deneyimli ‘altın arayıcısı’ Howard’ın tetiklemesiyle yola düşerler. Üçlünün başlangıçtaki ‘fedakar’ görüntüleri, altına ulaştıklarında ve altının miktarı arttığında giderek tepetaklak olur, paranoya had safhaya çıkar. Bu anlamda zirve yapanlarıysa Dobbs’tır, paranoyasını ölümcül bir yapıya doğru taşır, kötücüllüğün ardına takılır...

“Altın Hazineleri”, anlattığı hikayeden ziyade karakterlerin iç dünyalarındaki gelgitlerle yücelen bir film. Huston’ın aceleye yer vermeyen ama karakterleri her adımda daha da zorlayan senaryosu, insan denen yaratığın bütün hallerini bu üç adamın bünyesine hapseder adeta, bir ‘insanlık’ yorumu çıkarır durumdan. Parasız pulsuzken ‘ezik’ özellikler gösteren kahramanlarımız, altına kavuştuklarında ‘güç’le olan alışverişlerini de zirveye taşırlar. Özellikle Dobbs karakterinde yoğunlaşan deformasyon, diğerleri üzerinde hakimiyet kurma isteğini de peşi sıra getirir. Ardından gelen paranoya ise tam anlamıyla ‘çöküş’ün habercisidir, güvensizlikle gelen ‘korku’nun bitiriciliğine teslim olmak kaçınılmazdır.



Huston, “Altın Hazineleri”nde üç adamı da ‘kuşku’yla baş başa bırakır, ama her üçüne farklı görevler vermeyi de ihmal etmez. Merkez karakterimiz Dobbs, en büyük değişimi gösteren ve kötücüllüğü en derinden yaşayan adamdır; Curtin, saflıkla belgelediği kişiliğini ‘iyilik’ üzerinde yapılandırmaya çalışır; Howard ise bir ‘denge’ unsuru gibi görünür, ‘katalizör’ işlevi üstlenir ama ikilinin kafasına ‘kuşku’yu sokan da o olur, hem de işin en başında... Kendilerine biçilen ödevleri harfiyen yerine getiren bu üç adam, Huston’ın B. Traven’dan devraldığı hikayede fiziksel olarak alabildiğine yıpranırlar ama daha çok zihnen örselenirler, giderek doğruyla yanlış arasındaki ayrımın silikleştiğine şahit olurlar. Aslında bu bir ‘sınav’dır onlar için, insanlıklarını ölçmelerini sağlayacak bir sınav. Buradan alınlarının akıyla çıkmalarıysa neredeyse olanaksızdır...

Altının çok şey ifade ettiği üç Amerikalının aksine, kendileri için neredeyse hiçbir anlamı olmayan ‘hazine’ kavramından uzakta yaşayan Meksikalılar (haydutlar, köylüler, federaller), bütün eylem planlarını ‘hayatta kalmak’ üzerine kurmuşlardır. Onların motivasyonları, ‘küçük insan’ olmanın ‘erdem’i ya da ‘erdemsizlik’i üzerinedir; basittir, tıpkı yaşadıkları dünya gibi. O yüzden ‘hayat kurtarma’yı her şeyin üzerinde tutarlar, ‘hayatı kaybetme’yi ya da ‘hayat alma’yı ise son derece ‘normal’ karşılarlar, sıradanlaştırırlar. Bir yanda ‘altın’ uğruna kişilikleri tersyüz olan Amerikalılar vardır, öte yandaysa hayatı ‘olduğu gibi’ kabullenen Meksikalılar. Hikaye, bu tezatla da ‘insanın değeri’ üzerine düşünmemizi sağlar.

Gördüğünüz gibi, “Altın Hazineleri” daha çok psikolojik derinliğiyle aklımızı başımızdan alıp AŞKTAN DA ÜSTÜN nitelemesine uzanan bir film. Oysa bu başyapıtın meziyetleri bu kadarla sınırlı değil. Oyuncularından bahsetmeden geçmekse olacak şey değil! Anti-kahramanların hası Dobbs’a belki de olduğundan daha ‘karanlık’ bir hava katan Humphrey Bogart, ‘delilik sınırı’nda ama ‘evliya’ özellikleri gösteren Howard’ı son beyazperde çalışmalarından birinde mükemmelen canlandıran John Huston’ın babası Walter Huston (buradaki performansıyla Oscar’a uzandı) ve her ikisinin ‘baskın’ kompozisyonları karşısında ezilmemek için çabalayan Tim Holt’tan oluşan üçlü başrol kadrosu, filmin sınırlarından taşmasının en büyük müsebbibi gibi. Meksikalı haydutlar, köylüler, üçlünün arasına sızmaya çalışan ‘sessiz Amerikalı’ ya da federaller gibi tamamlayıcı unsurlarla zenginleşen kadro derinliği, yan

karakterleri de hikayenin gidişatına etki eder bir konuma taşır, hatta ‘belirleyici’ olmalarını sağlar.

Hikayenin başlarında beyazlar içinde üç kez kadraja giren John Huston, kendisine yönetmen ve senaryo Oscar’ları kazandıran “Altın Hazineleri”nde bütüne hakim olmanın dersini verir bir anlamda. Gözünden kaçan hiçbir ayrıntı yoktur, yarattığı atmosfer içinde gezinen her unsura özenle yaklaşır, onların başıboş kalmasına izin vermez ve en önemlisi de ekstra anlamlar yüklemekten kaçındığı karakterlerini akıllı hamlelerle ‘sıradanlaştırır’, özellikle de ‘fırtınalı’ finaliyle.

ALTIN HAZİNELERİ

The Treasure Of The Sierra Madre

Yönetmen: John Huston / Senaryo: John Huston (B. Traven’ın romanından)

Görüntü Yönetmeni: Ted D. McCord / Müzik: Max Steiner / Kurgu: Owen Marks Oyuncular: Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Bruce Bennett,

Barton MacLane, Alfonso Bedoya / Yapım: 1948 ABD / Süre: 126 dk.

Tehlikeli İlişkiler

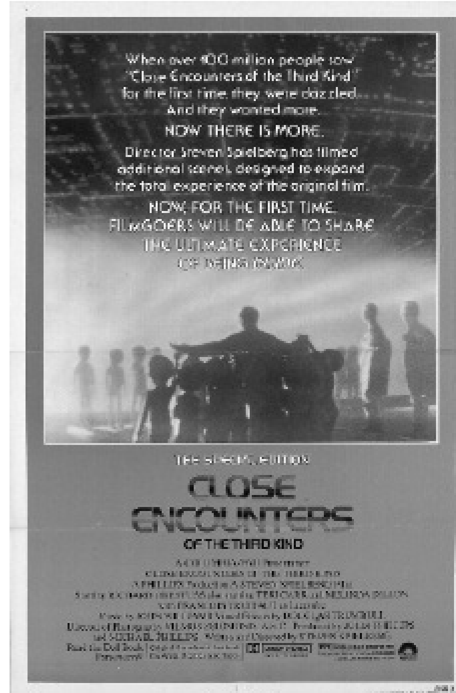
Kemal Ekin Aysel



Steven Spielberg, ilk izleyişlerin yönetmenidir. Gördükleri karşısında nutku tutulmuş, ağzı açık kalmış, gözleri faltaşı gibi açılmış karakterleri sever. O yüz ifadesinin peşindedir. "Tehlikeli İlişkiler"de (Close Encounters Of The Third Kind) onlarca kez bu yüz ifadesini takınmış insanlarla doldurur perdeyi. İlk izleyişlerde Spielberg filmleri de bu efekti verir hep seyirciye. En sevdiği filmlerin, sinemayı ilk keşfettiği çocukluk yıllarında izlediği filmler olduğunu söyleyen yönetmenin, sanatında durmadan bu duyguyu kovalayışı anlamlıdır. "Tehlikeli İlişkiler"in rejisinde, ilk kez sinemayla tanışan bir çocuğun heyecanı ve gördüklerine inanamazlığı vardır.

Filmin hikayesi, UFO meraklılarının favori komplosunu odağına alır. Uzaylıların var olduğunu ve Dünya'yla iletişim kurduğunu, lakin Amerikan hükümetinin uzaylı gerçeğini örtbas ettiğini savlar. Fakat bir komplo teorisi filmi yapmak istemez Spielberg. Dahası, bir bilimkurgu yapmak niyetinde de değildir. Bize UFO'ların insanları ya da araçları neden kaçırdığını, neden yıllar sonra geri gönderdiğini, neden notalarla haberleşmeye çalıştığını hiç açıklamaz. Spielberg, "Tehlikeli İlişkiler"de safkan bir çocuk filmi yapmak peşindedir. Bir serüveni ekrana yansıtmaktır niyeti. Nedenlerle, sonuçlarla ilgilenmez. Bir çocuğun bakış açısıyla, algısıyla ve görgüsüyle filme aktarır hikayeyi.

“E.T.”de (E.T.: The Extra-Terrestrial) de tekrarlayacağı gibi kamerayı sık sık bel hizasına indirir. Bizi adeta bir çocuğun gözünün seviyesinden olaylara bakmaya davet eder. Filmin muhteşem finalinde gemiden dışarı ürkek adımlar atan uzaylıların taş çatlasa bir metre boyunda, çocuk gibi zayıf kol ve bacaklara sahip, göbekli, koca kafalı canlılar oluşları boşuna değildir. Spielberg yetişkin vizyonunun kozmos esenliği açısından ne derece zararlı olduğunu bilir. Naif tutumu, teklifsizliği, diğerkamlığı, uysallığı, samimiyeti önerir. İletişimin kapısını çok basit bir şekilde aralar.



Diplomasiyi, kuralları, yöntemleri kaldırıp çöpe atar. Tamamen yabancı bir varlıkla, bize düşman olup olmadıklarını düşünmeden, açık bir gönülle iletişim kurmayı önerir. Bu açıdan, uzaylılarla temasın notalarla yapılmasının anlamı büyür. John Williams’ın bestelediği, şimdi bir klasiğe dönüşmüş beş notalık uzaylı mesajı armoni itibarıyla bir ninniyi andırır. Uzaylılar pozitif yaklaşım gösterir, karşılığında pozitif yaklaşım beklerler.

Filmin neredeyse her sahnesi şaşkınlık ve hayret duygusuyla kaplıdır. Uzaylıların bıraktığı izlerin, dünyanın dört bir yanından sökün ettiği her sekansı bir kısa film gibi, coşku temposunu düzenleyerek, başı ve sonuyla kurgular Spielberg. Filmin açılışını yapan ilk sahnede, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Bermuda Şeytan Üçgeni’nde kaybolan uçaklar Meksika’daki Sonora Çölü’nde bulunur. Burada uçakları bize takdim edişi, Indiana

Jones'lar başta olmak üzere hemen hemen bütün 'eğlencelik' filmlerinde kullanacağı bir üslubun da ilk örneğini teşkil eder. Önce olayı inceleyen adamların kendi aralarındaki (henüz ne olduğunu anlamadığımız) konuşmalarına şahit oluruz. Beklenti yükselir. Derken yavaş bir kamera hareketiyle uçaklar (ya da hayret duygusunun nesnesi) kadraja girer. Bu esnada müzik yükselir. Nesne kadrajı ihtişamla doldurduğunda kreşendo zirvededir artık. O esnada Spielberg bizden şaşkınlık içinde büyülenerek ekrana bakakalmamızı ister. Bu sebeple filminde uzaylıların izlerine rastlayan ve ağzı açık kalıp gördüklerine inanamayarak kalakalan karakterleri defalarca yakın plandan çeker. O yüz ifadesi Spielberg'ün en büyük motivasyonudur besbelli. "Tehlikeli İlişkiler"de Gobi Çölü'nde bulunan gemi sahnesinde de uçak sekansının yapısını tekrar eder. İhtişamlı gemiyi, bizi iyice sabırsızlaştırdıktan sonra yukarıdan aşağıya yavaş bir tilt hareketiyle kadraja sokar.

Filmin son 30 dakikası, hızlandırılmış bir Steven Spielberg sineması kursu gibidir. Burada da bilim adamlarının endişeli, meraklı, çekingen ama heyecanlı yüz ifadeleri hakimdir perdeye. Tek tük replik dışında konuşmaya gerek kalmamıştır artık. Film boyunca bir türlü tam olarak göremediğimiz, ışıklarını görüp seslerini duyduğumuz dev uzay gemisi tüm görkemiyle gözlerimizin önüne serilir. Saçtığı ışıklar gündüz gibi aydınlatır araştırma üssünü. Bilim adamları güneş gözlüklerini takarken, kapısı aralanan uzay gemisinden fışkıran ışıkla gölgeleri uzar. Spielberg, gerilerden ve yine bel hizasından gösterir bize uzay gemisini. Bilim adamlarının oluşturduğu kalabalıktan, gemiyi ve uzaylıları tam olarak görmemizi engeller. Spielberg bizi çocuk yerine koyar. En arkada kalan, uzun boylu yetişkinler yüzünden olan biteni göremeyen, ara ara sıçrayarak omuzların üzerinden kaçamak bir bakış yakalamaya çalışan bir velet oluruz. Spielberg, uzaylıları gemiden saçılan ışıkla yıkar. Parlaklık gözümüzü alır. Seslerle, renklerle, en temel seviyede irtibat kurmayı başaran ve kardeşlik mesajını ileten uzaylıları net olarak göremeyiz. Yaşadıkları toplumdan ve gündelik hayattan bıkmış gönüllü uzay turistlerini, modern Peter Pan'ları da gemilerine alıp ayrılırlar dünyadan. Spielberg son kozunu da doğru oynar: Uzay gemisinin içini asla göstermez. Çocukluğuna geri döndürdüğü seyircisinin hayal gücüne bırakır gerisini.

TEHLİKELİ İLİŞKİLER

Close Encounters Of The Third Kind

Yönetmen: Steven Spielberg / Senaryo: Steven Spielberg / Görüntü Yönetmeni:

Vilmos Zsigmond / Müzik: John Williams / Kurgu: Michael Kahn / Oyuncular: Richard Dreyfuss, François Truffaut, Teri Garr, Melinda Dillon, Bob Balaban,

J. Patrick McNamara, Warren J. Kemmerling / Yapım: 1977 ABD / Süre: 132 (137) dk.

Vahşi Belde

Burçin S. Yalçın

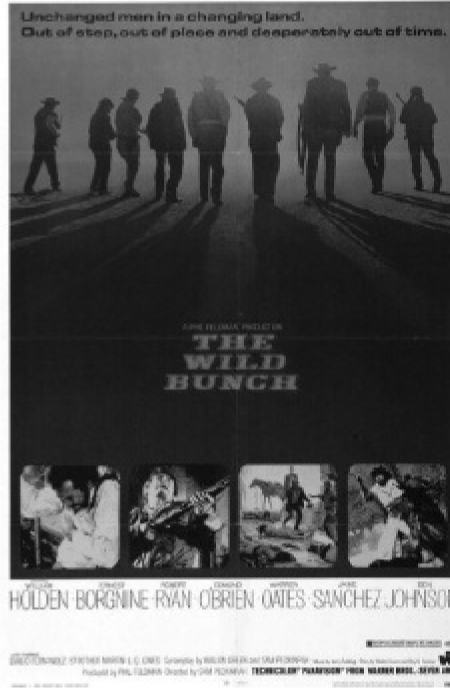


Western 1960'larda çoktan son nefesini vermiş, tabutunun son çivileri çakılmış ve defnedilmiş bir janrdı. Türün temel alfabesini koymuş John Ford bile kocamış durumdaydı; son filmlerini bu dönemde çekmiş ve köşesine çekilmişti. Tür artık unutulmaya yüz tutmuştu. Ta ki önce Sam Peckinpah, sonra da Sergio Leone mezarından çıkarıp birkaç filmle ona son bir kez gün yüzü gösterene kadar...

1969 tarihli "Vahşi Belde" (The Wild Bunch) tipik bir Peckinpah westernidir; lafı hiç dolandırmaz. Büyük usta setteki bir arkadaşının anısına kulak verip hemen el çabukluğuyla çekiverdiği ve filmin başına yerleştirdiği akrep sahnesiyle kahramanlarımızın yazgısını daha ilk karelerde özetler. Karıncaların istilasındaki akrepler, finalde General Mapache'nin Agua Verde'deki üssünde onlarca askere gözünü kırpmadan silah doğrultan 'vahşi çete'mizin yerine geçer.

Gelgelelim, akrep sahnesinin işlevi bununla da bitmez. Akrepleri önce karıncaların, sonra da alevlerin arasına atan çocuklar bu dehşet verici şiddet anını büyük bir zevkle izler. Burada sinema izleyicisi ile Peckinpah filmlerindeki şiddet arasındaki bağı kurmak zor değildir. Öteden beri kendisini şiddeti estetik bir sosa bulayıp sinemaseverlere ikram etmekle, böylece şiddeti alenen özendirmekle suçlayanlara bir yanıt gibidir bu sahne. Şiddeti izlemenin dayanılmaz cazibesine daha küçük yaştan kapıldığımızı, bu eğilime kendi filmlerinin yönlendirmediğini savlar büyük usta.

Peckinpah’ın westernleri westernin o yıllardaki düşüşüne de kimi paralellikler barındırır. Western nasıl artık kendisini o zamanki çağdaş sinemayla uyum sağlayamaz, uzlaşamaz durumda bulduysa, Peckinpah’ın westernlerindeki kahramanlar da bitmekte olan bir devrin adamlarıdır. “Vahşi Belde”de ‘demir ağlar’ dört bir yanı sarmakta, otomobiller ufak ufak yaygınlaşmaktadırlar. Hatta bir sahnede Pike ve adamları General’in aracına hayranlıkla bakarlar. Onlar kesinlikle pek yakında başlayacak devrin adamları değildirler.



Film, Meksika’da 20. yüzyıl başında patlak veren devrimi fona yerleştirir. O güne dek çetesiyle birlikte kanundan sıyırmayı hep başarmış yıllanmış silahşor Pike Bishop ve gözüpek adamları Dutch, Lyle, Angel ve Tector vardır bu fonun önünde. Filmin başında Teksas’ın mütevazı bir kasabasının

bankasını soyguna giderlerken katılırız onlara. Ancak soygunları bir tuzağa dönüşür. Pike'ın hapisteki eski dostu Deke Thornton kanunla bir anlaşma yapmış ve Pike'ı 'ölü veya diri' adalete teslim etmek üzere kodesten çıkarılmıştır. Yıllarca beraber iş yaptıkları için aralarında özel bir bağ vardır ve artık yaşları daha fazla kanun dışı işi kaldırmaz. O yüzden Pike son bir vurgunun, Deke ise kodesten uzak durmanın peşindedir artık. Ancak aralarındaki bu son hesabı kapattıktan sonra...

Pike ve çetesinin soygun girişimi çeteden birçok kaybı getirir. Lakin asıl şoku bankadan çaldıkları ganimetlerin çuvallar dolusu değersiz bir demir yığını olduğunu fark ettiklerinde yaşayacaklardır. Resmen Dimyat'a pirince giderken eldeki bulgurdan olmuşlardır. Pike bunun üzerine hemen çetesini güneye, Meksika sınırına yönlendirir. Keselerce altın karşılığında General Mapache için bir tren dolusu silah çalarlar. Thornton ise tüm profesyonelliğiyle peşlerindedir.

Leone'nin westernleri çatışma öncesi sessizliği yaydıkça yayar. Buna karşılık çatışmalar neredeyse bir oldubittiyle bağlanır. Peckinpah'ın 'yoğurt yiyişi' ise tam tersidir: O doğrudan lafa girer, çatışmaları uzun uzun yoğurmayı, fışkıran kanların, sarsılan bedenlerin, düşen cesetlerin resmini çeker uzun uzun. Açılıştaki soygundan kapanıştaki 'intihar görevi'ne dek Peckinpah şiddete dair görsel bir şiir yazar, yavaşlatılmış çekimler eşliğinde. Ne belli bir kafiyesi, ne belli bir vezni ne de belli bir kuralı vardır bu şiirin. Ne var ki, izlerken sadistçe zevk almak, ancak bitince de dersler çıkarmak mümkündür perdede olup biten vahşetten.

Doğruya doğru, Peckinpah westernleri çoğunlukla erkekler arası romantik ve idealist ilişkiler üzerine bina edilmiştir ve "Vahşi Belde" bu konuda kesinlikle istisna değildir. Bu, erkeklerin saygıyla karışık dayanıştıkları, yarenlik ettikleri, şakalaşıp gülüştükleri bir dünyadır. "Köpekler"in (Straw Dogs) finalini hatırlayanlar, "Vahşi Belde"nin sonunda da şaşırmayacaklardır. Peckinpah usulü 'erkek erkeğe birleşme' yine yerli yerindedir. Thornton, Pike'ın hayatta kalan adamlarına eklemlenecek, Pike ve adamları arasındaki sevgi ve dayanışma ise anılarda canlandırılacakır.

"Vahşi Belde"de kadınlara yer yoktur. Peckinpah'ın sinema tarihçileri tarafından kuyruğuna takılmış 'kadın düşmanı' tenekesiyle yıllarca sinemaseverlere teşhir edilmesi boşuna değildir. "Vahşi Belde"de kadınlar ya yatmak için vardır ya da kahramanlarımızı arkadan hançerlemek için...

Pek çok Peckinpah filminde olduğu gibi, burada da güce taparlar. Filmde iki kritik sahne, kadınlara duyulan güvensizliği olanca açıklığıyla tasvir eder: General Mapache tarafından kaçırılmış Angel'in kadını hemen satmıştır erkeğini. Bir diğeri ise finaldeki katliam esnasında Pike'ı kalleşçe arkadan vurur. Peckinpah'ın filmlerinde kadınların sunuluş biçimi vücuda girip -çıkarılamasa da- öldürmeyen bir kurşun gibidir: Maalesef hep orada kalacak ve sinemasından zevk duyanların canını acıtacaktır!

VAHŞİ BELDE

The Wild Bunch

Yönetmen: Sam Peckinpah / Senaryo: Walon Green, Sam Peckinpah

Görüntü Yönetmeni: Lucien Ballard / Müzik: Jerry Fielding / Kurgu: Lou Lombardo Oyuncular: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien,

Warren Oates, Jaime Sánchez, Ben Johnson, Emilio Fernández, Strother Martin

Yapım: 1969 ABD / Süre: 134 (145) dk.

Gangsterin Kaderi

Burak Göral



Ülkemizde 1970'te, "Gangsterin Kaderi" şeklindeki, konusuyla alakasız bir isimle gösterilen "Bullitt", bugün Steve McQueen denince ilk akla gelen filmlerden biri. Basit ve kolay anlaşılır konusuna rağmen "Bullitt", Hollywood polisiyelerinin en önemli yapıtaşlarından biridir aslında...

1960'ların son birkaç yılı Hollywood için önemli yıllardır. "Parmaklıklar Ardında" (Cool Hand Luke), "Bonnie Ve Clyde" (Bonnie And Clyde), "Aşk Mevsimi" (The Graduate), "Dönüşü Olmayan Yol" (Point Blank), "Asi Kabadayı" (Hombre), "Soğuk Kanlı" (In Cold Blood), "Gecenin Sıcağında" (In The Heat Of The Night), "Tatlı Budala" (The Party), "Maymunlar Cehennemi" (Planet Of The Apes), "Vahşi Belde" (The Wild Bunch), "Sonsuz Ölüm" (Butch Cassidy And The Sundance Kid), "Geceyarısı Kovboyu" (Midnight Cowboy), "Easy Rider" gibi başkaldırıyı, özgürleşmeyi savunan, ırkçılığa karşı olan, suç ve cezayı tahlil eden önemli filmler çıktı.

1960'ların filmleri biçimsel yenilikleri zorlayan, en hafifinde bile toplumsal bir bilinç taşıyan, dönemin özgürlükçü, savaş karşıtı ve uyuşturucuya birazcık daha müsamahalı olan filmler oldular.

Vietnam Savaşı’nda yitirilen itibar, kimi kötü yönetim hamleleri ve bozulan ekonomi sayesinde iktidarın karizmasında oluşan önemli çizikler, dönemin filmlerine yansıdılar. 1970’lerde karşı ataktaki filmlerin (felaket filmleri ve “Kirli Adam/Dirty Harry” gibi sert, cezalandırıcı ve yeniden toplumu sınırlamaya yönelen filmlerin) ortaya çıkışına kadar da hayli etkili oldular. Bu açıdan bakıldığında yönetmenliğini İngiliz asıllı Peter Yates’in yaptığı “Bullitt”in Steve McQueen’de vücut bulan ‘cool’ polisi, 1971’de ortaya çıkacak olan onun daha sert türevi ‘Kirli’ Harry Callahan’dan oldukça farklıdır.



Zaten ilk “Dirty Harry” filminin başrolü için de Steve McQueen ile görüşülmesi ve filmin tıpkı “Bullitt”te olduğu gibi San Francisco’da geçiyor olması bir rastlantı değildir... Belli ki sonradan “Dirty Harry” için “Bullitt” model olarak alınmış ve onun üzerinden döneme uygun, yeni ve ataerkil bir lider tanımı yapılmak istenmiştir.

“Bullitt” aslında bugüne kadar izlediğiniz tüm o Hollywood polisiye klişelerinin büyük kısmını ilk kez gerçekleştiren filmlerden biri. Zamanı geldiğinde risk almaktan çekinmeyen, üstlerine (Harry kadar sert ve müdanasız olmasa da) ters olabilen, karizmatik ve işinin ehli bir polis dedektifi olan Frank Bullitt, önemli bir davanın tanığı olacak bir suçluyu korumakla görevlendirilir. Ancak işler ters gidince polisimiz inatla sorumluların peşine düşer.

Dönemin ruhuna uygun son derece güvenilmez, hırslı bir politikacının suçlu bir tanığı birkaç gün için korumakla görevlendirdiği Bullitt, güvendiği genç bir adamına ilk vardiyayı verir ve düzenli görüştüğü kız arkadaşıyla yemeğe çıkar! (Kirli Harry'nin asla yapmayacağı bir şey!) Sonrasında gerçekleşen pusu sonucunda Bullitt'in sahne sırası gelecektir. O da kendisine bu görevi veren bürokratı rezil edip, komplonun baş aktörlerini takip ederek suçluları bir şekilde cezalandıracaktır.

Yönetmen Peter Yates, Amerika'daki bu ilk işinde keskin diyalogların sağlam bir olay örgüsüne eşlik ettiği zeki senaryosunu kusursuza yakın bir yönetmenlikle pelikülе aktarmış. Yates'in, Steve McQueen'in ekran imajını ne kadar doğru anladığı da son derece belirgindir. Onun rahatlıkla kendi imajına uyarlayabileceği bir şekilde biçimlendirir hem filmi hem de Bullitt karakterini... McQueen'in karizması yine birkaç yıl sonra perdeye çıkacak olan Harry Callahan'dan daha duygusal ve biraz daha sempatik özelliklerle donatılmıştır. Giyim tarzı yine erkeksi ama daha yumuşak hatlarla çizilmiştir (mesela boğazlı kazak giyer). Daha sosyal bir polistir. Düzenli bir ilişkisi vardır, mimar kız arkadaşını (dönemin en güzel kadınlarından Jacqueline Bisset) çalıştığı yerden alıp arkadaşlarıyla buluşacakları canlı müzikli lokantaya giderler mesela.

McQueen'in bu kusursuzca inşa edilmiş "Bullitt" yorumu, yıllar içinde büyük bir sinema ikonuna dönüşmedi değil. Bunda McQueen'in 'persona'sının yanı sıra filmde hayli etkili ve uzun bir yer işgal eden araba takip sahnesinin de büyük payı var. San Francisco'nun bol yokuşlu, inişli çıkışlı caddelerinde kendisini takip eden arabayı (Dodge Charger) atlatıp onları takip edilen haline getiren Bullitt, altındaki Ford Mustang ile San Francisco ve çevresinde gerilimli sahneler yaşanmasına sebep olur. McQueen'in çoğu planında arabayı kendisinin kullandığına şahit olduğumuz bu sahnelerin kurgusu defolu olmasına rağmen filmin kurgucusu Frank P. Keller'a Oscar'ı getirmiştir. Sinema tarihinin belki de en ünlü araba takip sahnelerinden biri olan bu sahnede farklı açılardan çekilen kimi planlar üst üste kullanılmıştır (yeşil bir Volkswagen araba bu küçük oyunu açık eder). Ancak gerçek mekanlarda gerçekleştirilen bu sahneler o kadar akıcı ve heyecanlıdır ki, özellikle dönemin seyircisinin çok aşina olmadığı bir dinamizmi içerir. Bugünün pek çok polisiyesi aynı dinamik kurgu anlayışından yola çıkarak "Cehennem Silahı" (Lethal

Weapon), “Çılgın İkili” (Bad Boys) gibi çağdaş polisiye aksiyonlarındaki benzer takip sahnelerine ulaştılar.

Havaalanında, kalkış yapan uçakların arasında gerçekleşen final sekansı da Michael Mann klasiği “Büyük Hesaplaşma”yı (Heat) hatırlatır açıkçası.

Filmin ilham kaynaklığı yaptığı o kadar çok polisiye var ki aslında sadece “Dirty Harry” ile sınırlamamak lazım; “Kanunun Kuvveti” (The French Connection) filmlerinden, “Miami Vice” dizisine kadar “Bullitt”in etkilerine rastlamak mümkündür. Ayrıca “Bullitt”, bugünün pek az polisiye filmine nasip olan ‘tekrar izlenebilirlik’ özelliğine de sahiptir...

GANGSTERİN KADERİ

Bullitt

Yönetmen: Peter Yates / Senaryo: Alan R. Trustman, Harry Kleiner (Robert L. Fish’in romanından) / Görüntü Yönetmeni: William A. Fraker / Müzik: Lalo Schifrin

Kurgu: Frank P. Keller / Oyuncular: Steve McQueen, Jacqueline Bisset, Robert Vaughn, Don Gordon, Simon Oakland, Norman Fell, Robert Duvall / Yapım: 1968 ABD

Süre: 114 dk.

Stalker

Murat Özer



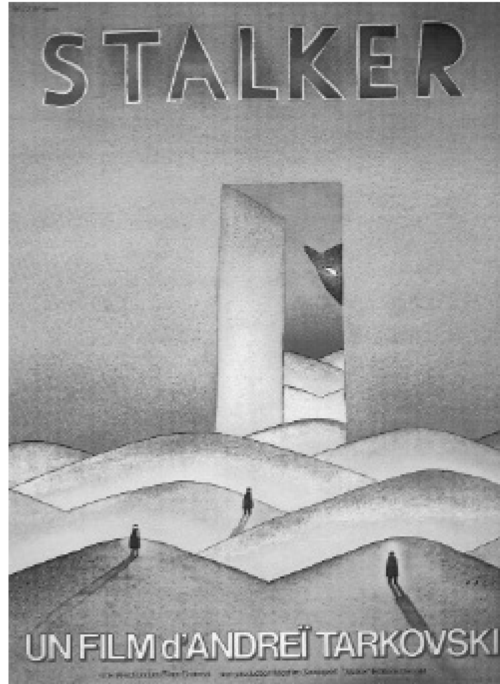
Sinema sanatının değeri tartışılmayan (zamana yenik düşmeyen) büyük ustaları arasında Andrei Tarkovsky'nin yeri bir başkadır. "İvan'ın Çocukluğu"yla (Ivanovo Detstvo) başlayıp "Kurban"la (Offret) nihayetlenen yedi filmlik kariyeri hep 'zorluk' kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Filmlerinin hem biçim hem de içerik olarak 'zaman ötesi' duruşlarıdır belki de onun sinemasını çözmeye çalışanların başlarındaki bela. Ama 'sabır'la ve yapay olmayan bir 'ilgi'yle izlendiğinde, bütün filmlerinin derinliğinde 'algı zorluğu' hissedilmeyen ünik serüvenler yaşanması kaçanılmazdır, tıpkı 1979 yapımı uyarlama bilimkurgusu "Stalker"da olduğu gibi.

Senaryoyu da Tarkovsky gözetiminde yazan Strugatsky kardeşlerin (Arkadi ve Boris) "The Roadside Picnic" adlı romanından uyarlanan "Stalker", bir yolculuğun hikayesiyle vücut buluyor, hem fiziksel hem de düşünsel bir yolculuğun. 'Bölge' adı verilen ve otorite tarafından 'mühürlenmiş' bir yere doğru yapılan 'ulvi' yolculuğun üç kişilik seyyah ekibi, bir iz sürücü, bir yazar ve bir bilim adamından oluşuyor. Yazar ve bilim adamına rehberlik yapan iz sürücü, Bölge'nin tehlikelerini bertaraf edip oradaki 'dilek kuyusu' benzeri bir 'oda'ya götürmeye çalışıyor onları...

'İnanç'ı temsil eden iz sürücü, 'şüphe'yi temsil eden yazar ve 'teslimiyet'i temsil eden bilim adamı, birçok 'tehlike'yle iç içe geçen yolculuklarında bir

bakıma doğanın kucağına bırakıyorlar kendilerini, ‘programlanmış’ fikirlerini sorgulamaya başlıyorlar, olabildiğince ‘açıyorlar’ iç dünyalarını. Her üçünün ‘zavallı’ olduklarını ve ‘umut ışığı’ aramak için bu tehlikeli yola çıktıklarını da öğreniyoruz zamanla. Her adımda biraz daha çözülen ve ‘gerçek yüzleri’ni gösteren karakterler, insanoğlunun ‘kırılgan’ doğasını da yansıtıyorlar bu serüvende.

Belki de hikayedeki ‘oda’dan başlayıp tersten bir okumayla yaklaşmak daha doğru olur “Stalker”a. ‘Mucize’ arayışı içindeki insanın en derinlerdeki isteklerine karşılık verdiğine inanılan bu oda, belki bir ‘sahte cennet’, belki de ‘cehennemin ta kendisi’ olarak görülebilir.



Ona ulaşmak için türlü eziyete katlanan insanlar, ya ölümün kucağına bırakıyorlar kendilerini ya da geri dönüp zavallı hayatlarına tutunmaya çalışıyorlar. Bu noktada, Lars von Trier’in son filmi “Deccal”i (Antichrist) Andrei Tarkovsky’ye ithaf etmesinin nedeni de kolayca anlaşılıyor. Bir ‘sahte tanrı’nın yol göstericiliğinde ‘kurtuluş’a doğru yönelen insanoğlunun yaşadığı düş kırıklığını burada da görüyoruz, tıpkı “Deccal”de olduğu gibi. ‘Sahtelik’i örtmek için yolcuları ‘dolambaçlı’ bir rota izlemeye ikna eden iz sürücü, doğanın ardına saklanan ‘ruh’u eğip büküyor ve ‘çaresizlik’in ona sağladığı ‘güç’ü kullanıp insanları istediği gibi yönlendiriyor.

Filmi biraz geri saralım isterseniz ve ‘oda’ya yaklaştıklarında yazarın doğrudan ona ulaşmak için iz sürücüye kulak vermeyip dümdüz yürüdüğü sahneyi hatırlayalım. Duyduğu bir ‘ses’le daha fazla yaklaşmaması gerektiği dikte edilen yazar, olanca kuşkuculuğuna rağmen bu ‘emir’le kaskatı kesiliyor ve geri dönmek zorunda kalıyor. Bu duygusal manipülasyon, yolculuğun her evresinde farklı biçimlerde devreye giriyor ve yazarla bilim adamının ‘istenen’ yörüngede yol alması sağlanıyor. Sözümüz o ki, ‘sahte cennet’ vaadiyle ‘kandırılmış’ insanoğlunun ‘iradesi’ elinden alınıyor, doğallığın içindeki ‘yapay’a tutsak olmasının önü açılıyor. ‘Korku’nun egemen olduğu her durumda gördüğümüz gibi, bütün ‘güçlü’ yanlarından vazgeçiyor insan ve ‘en zayıf’ haliyle teslimiyet bayrağını çekiyor.

Filmi biraz daha geri sarıyoruz... Apokaliptik bir atmosferin hüküm sürdüğü hissedilen ‘gri’ bir dünyadan ‘kaçarak’ Bölge’nin ‘aydınlık’ resmine sığınan kahramanlarımız, iz sürücünün ‘huzur’ teranesini dinleyerek yola devam etme kararı alıyorlar. Zaten geldikleri aracı da geri gönderiyor iz sürücü, onların oraya çakılıp kalmasını istiyor adeta. Geride bıraktıkları dünyanın ‘yaşanmaz’ halini düşündüklerindeyse yola koyulmaları kolaylaşıyor onlar için. ‘Kurtuluş’ kapıda çünkü! Zayıflığa doğru attıkları ilk adım oluyor bu, kimliklerinin silinip belirsizleştiği süreç de böylece başlıyor.

İki geri sarıştan sonra şimdi de filmin finaline doğru hızla ilerleyelim... ‘Oda’nın kapısından geri dönen üç adam, sefil hayatlarına kaldıkları yerden devam edecekler belli ki. Bu noktada, iz sürücünün yaşadığı düş kırıklığı öne çıkıyor. Onları ‘inandıramamış’ olmanın düş kırıklığı bu. Karısının “O zaman beni götür Bölge’ye!” teklifiniyse şu sözlerle geri çeviriyor: “Ya sen de inanmazsan!” Körü körüne, şüpheden soyutlanmış inancın yerle bir oluşunun resmi belki de bu. Bu resmin ardından ‘lanetli’ iz sürücünün ‘sakat’ kızının ‘mucize’siyle biten film, o ana kadar kafalarda gezinen soru işaretlerini de ortadan kaldıran, hikayenin ‘inanç’ boyutunu dengeleyen bir finalle nihayete eriyor. Andrei Tarkovsky’nin ‘inancı imtihanı’ da bitiveriyor böylece.

Tarkovsky’nin hikayesini anlatırken başvurduğu ‘kestirme’ kaldırmayan yollar, filmin mükemmel ses tasarımı, Eduard Artemiev imzalı yalın ama hikayeye yapışan müzik çalışması, Aleksandr Knyazhinsky’nin bir oyuncu

gibi filme etki eden görüntüleri ve tabii ki enfes oyunculuklar... Bütün bu unsurlara da birer paragraf açmak gerekirdi bu yazıda, ama sayfamızın sınırlarından taşamıyoruz ne yazık ki! İdare ediverin!

STALKER

Stalker

Yönetmen: Andrei Tarkovsky / Senaryo: Arkadi Strugatsky, Boris Strugatsky

(Kendi romanlarından) / Görüntü Yönetmeni: Aleksandr Knyazhinsky, Georgi Rerberg Müzik: Eduard Artemiev / Kurgu: Lyudmila Feiginova / Oyuncular: Aleksandr Kaidanovsky, Anatoli Solonitsyn, Nikolai Grinko, Alisa Frejndlikh, Natasha Abramova Yapım: 1979 Sovyetler Birliği-Batı Almanya/ Süre: 163 dk.

Cehennemde İki Devre

Tunca Arslan



Alman futbolunu sever, Bundesliga maçlarından büyük zevk alırım. 1974'ten bu yana olduğu gibi son Dünya Kupası'nda da favorim gene Almanya'ydı, ne yazık ki makine yarı finalde durduruldu. Demem o ki, Almanların futbolun hakkını verdiğine inanır, onların kazanmasını isterim. Ama iki maç için farklı düşündüğümü, bu maçlarda kalbimin Almanların karşısına çıkanlarla birlikte olduğunu da önemle belirteyim! "Cehennemde İki Devre" (Két Félidö A Pokolban) ve "Zafere Kaçış"tan (Victory) söz ediyorum elbette...

Tüm dünyanın futbol soluyup vuvuzela dinlediği sıcak mı sıcak 2010 yaz günlerinde ve tam da büyük final öncesinde, 'futbol ve sinema' denilince akla ilk gelmesi gereken film, Zoltán Fábri'nin unutulmaz klasiği "Cehennemde İki Devre", AŞKTAN DA ÜSTÜN sayfalarında saygı duruşunu hak ediyor hiç kuşku yok ki.

Macar sinemasının büyük ustalarından, "Profesör Hannibal" (Hannibál Tanár Úr; 1956), "Pal Sokağı Çocukları" (A Pál-Utcai Fiúk; 1969), "Macarlar" (Magyarok; 1978), "Ağıt" (Requiem; 1982) gibi filmleriyle sinema tarihinde derin izler bırakan Zoltán Fábri'nin 1962'de çektiği "Cehennemde İki Devre", 1944 yılına, İkinci Dünya Savaşı'nda Almanlarla ittifak halindeki Macar ordusunun bir bölüğüne götürüyor seyirciyi. Bölük dediysem, çeşitli disiplin suçu işleyen, subay döven, firar edenlerin, komünist ya da Alman karşıtı olan askerlerin bulunduğu bir hizmet bölüğü

söz konusu olan... Koşulların, o bildiğimiz toplama kamplarından pek farklı olduğu söylenemez.

Fábri kamerasını, barakalarında uyuyan cezalı askerlerin üzerinde gezdirerek girer filme. Ağır çalışma koşulları, yetersiz beslenme ve hastalık bu ‘tutsakların’ yaşamlarındaki belli başlı gerçeklerdir. Alman generalin, Hitler’in doğum günü şerefine bir futbol maçı düzenlemek istemesi ise kampa biraz olsun hareket getirir. Cezalı Macarların büyük çoğunluğu, Almanlarla maça çıkıp ‘Badanacı’nın doğum gününde ‘soytarılık’ yapmaya tepki gösterir.



Alman general ise, kampta bulunan ünlü futbolcu Ónódi’nin farkındadır ve eski kurt hemen bir takım kurmakla görevlendirilir. Takımı oluşturmak ve maç öncesindeki birkaç antrenman, koşulların biraz iyileştirilmesi, hiç değilse futbolcuların doğru dürüst beslenmesi için pazarlık fırsatı da sağlar. Ónódi, kırık dökük bir takım oluşturur ve Macarlar maça hazırlanmaya başlar. Güvenlik ister istemez gevşemiştir... Komünist Rácz’ın zorlamasıyla bir antrenman sırasında kaçar, fakat kısa sürede yakalanırlar. Firarın cezası idamdır... Merak ettikleri, maçtan önce mi yoksa sonra mı idam edileceklerdir. Sonunda, maç başlar...

Elimi vicdanıma koyarak söyleyecek olursam, Alman askerlerden oluşan takımın faşistçe ve eşitsizliği kendi lehlerine kullanarak top sürdükleri

söylenemez “Cehennemde İki Devre”de. Hatta tek kolu alçıdaki İtalyan hakem de Almanları kollamaz, dürüstçe çalar düdüğünü. Almanların 3-0 öne geçmeleri, tamamen Ónódi’nin maça konsantre olamamasından, oyuna ve topa küsmesindendir. Usta ayak kendine gelip “Öleceksek de galip gelip ölelim” diye düşünmeye başlayınca ise her şey değişecek, karşılaşma 4-3 Macarların yengisiyle bitecektir. Ónódi arkadaşlarına sık sık futbolun kutsal bir oyun olduğundan söz eder ve maçta da bunun gereklerini yerine getirmiştir. Fakat sonuç yine de trajik olacaktır. Kamera filmin sonunda da yerde yatan futbolcuların üzerinde gezinir tek tek. Az önce, “Oyuncuları gebertin!” emri duyulmuştur.

Fábri ve senaryo yazarı Péter Bacsó, Ónódi’nin yanında diğer pek çok karaktere de, örneğin sözde sol açık Yahudi Steiner’a, Géza’ya, Onbaşı’ya, Alman generalin karısına vb. belli bir ağırlık vererek belirgin bir denge sağlamışlar ve tek bir karesi bile boşa çekilmemiş bir ‘esaret altında futbol’ öyküsü anlatmışlar. Ama ne olursa olsun, öykünün ana yükü tabii ki beyazperdede görüp görebileceğimiz en ilginç karakterlerden biri olan Ónódi’nin üstündedir.

Imre Sinkovits’in canlandırdığı Ónódi, kesinlikle bir ‘kahraman’ olarak çizilmez filmde. Yalnızca futbolun kutsallığına inanır. Vatanseverlikle, Almanlarla şunla bunla alıp veremediği yoktur. Elbette ki kader birliği ettiği arkadaşlarını hiç düşünmeyecek kadar bencil değildir ama tek dostu da uzun süredir hasret kaldığı meşin yuvarlaktan başkası değildir. Belli ki her şeyini futbola borçludur. Bu nedenle de takım kaptanlığını kabul edince, bir iki saniye tereddüt yaşasa da, kendisine uzatılan koca bir tekerlek kaşar peynirini değil, subayın diğer elindeki futbol topunu alır önce.

“Cehennemde İki Devre”, futbolun ve savaşın gerçeklerini, sinemanın olmazsa olmaz kurallarının bütününe uyarak aktaran, unutulmaz sahnelerle bezeli enfes bir film. Firardan sonra yakalanıp hücreye atılan futbolcuların, dışarıdan gelen sesleri dinleyip darağacı kuruluyor sanmaları, sonra da bu seslerin kale direklerinin dikilmesinden kaynaklandığını anlamaları gibi büyük anlar barındırsa da “Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film” türü kitaplarda yer almamasına çok hayret ettiğimi de yeri gelmişken belirteyim.

Yıllar önce TRT’de, sonraları da birer kez İstanbul ve Ankara film festivallerinde gösterilmişti “Cehennemde İki Devre”. Macaristan dışında

herhangi bir ülkede DVD raflarında bulunmaması da şaşılacak bir başka nokta neresinden bakılsa.

CEHENNEMDE İKİ DEVRE

Két Félidö A Pokolban / Two Half-Times In Hell

Yönetmen: Zoltán Fábri / Senaryo: Péter Bacsó, Zoltán Fábri

Görüntü Yönetmeni: Ferenc Szécsényi / Müzik: Ferenc Farkas / Kurgu: Ferencné Szécsényi / Oyuncular: Imre Sinkovits, Dezsö Garas, József Szendrõ, István Velenczei, Gyula Benkö, János Görbe / Yapım: 1962 Macaristan / Süre: 140 dk.

Barton Fink

Kemal Ekin Aysel

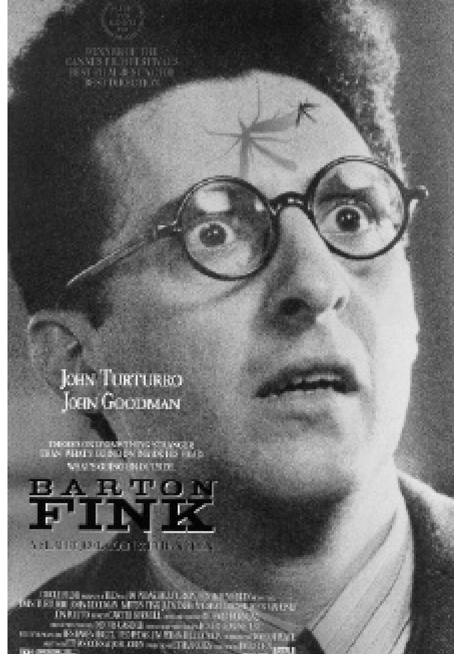


Coen'lerin en iyi filmi olan "Barton Fink"in ana mekanı Earle Oteli, yapıtın temel direğini oluşturur. Coen'ler, Stanley Kubrick'in "Cinnet"te (The Shining) Overlook Oteli'ne atfettiği önemi atfederler otellerine, başrole mekanı koyarlar. Burası insanın üzerine çöken, kabus gibi bir yerdir. Otel asla güneş almaz. Kalın perdelerle örtülmüş pencerelerinden bir manzara görülmez. İç dekorasyonunda koyu renkler hakimdir. Yönetmenlerin bir önceki filmleri "Miller Kavşağı"nda (Miller's Crossing) kullandıkları kahverengi skala, Earle Oteli'nin dekorasyonunda da kendisini gösterir. Kestane renkli ahşap mobilyalarla, mat yeşil desenlerle, loş aydınlatmayla ve koyu renkli duvar kağıtlarıyla kuşanmıştır. Havalandırması çalışmaz. Sıcak ve rutubetlidir. Yatakları, kapıları, parkeleri gıcırdar. Konfor yoktur burada. Sanki küflü, çürüyen bir yerdir. Konaklayanı hapseden, alıkoyan ve ruhunu kelepçeleyen bir oteldir.

Earle Oteli'nin resepsiyonisti yerin altından çıkar. Asansörcüsü ölüp dirilmiş gibidir. Giderek bir hayalet kasabadır burası. Barton, duvarları dinlerken isterik bir şekilde ağlayanları, tuhaf sevişme sesleri çıkaranları, kendi kendine gülenleri duyar. Fakat hiçbirisini görmez. Kapıların önlerinde, cilalansın diye bırakılmış ayakkabılar, yani bu hayaletlerin artıkları vardır sadece. Bir akıl hastanesi gibi, herkes odasına kapalı yaşamak zorundadır Earle Oteli'nde. Mekan, kimsenin dışarı çıkmasına izin vermez.

Burada tanıştığı Charlie, Barton'un tam aradığı kişidir. New York'lu sahte halkçılığıyla hikayesini anlatmak istediğini söylediği 'sokaktaki adam'dır. Barton durmaksızın sıradan adamın trajedisini yazmak, 'büyük Amerikan tiyatrosu'nu yaratmak hırsına sahiptir. Fakat çalan telefonu duymamak için kulağına tıkadığı pamuklar gibi, kulakları sıradan adama kapalıdır. Barton, entelektüel snobluğuyla yalnız kendi sesini duyar. Gerçekte halkla ilgilenmez. Zihninde yarattığı 'sokaktaki adam' imgesine takılıp kalmıştır.

Yüksek sanat erbabı geçinmesindeki ikiyüzlülük de burada belirginleşir.



Barton hararetle yeni tiyatro idealinden bahsederken, Charlie "İstersen sana kendi hayatımdan bir iki hikaye anlatayım" der. Barton adamı işitmez bile. İşittiği zaman duydukları ise gündelik hayata dair, artistik hiçbir değeri olmayan şikayetlerdir. Müşterilerinin söylediği kaba sözlerden ya da doktor masrafından yakınır Charlie. Barton'un kafasındaki fanteziye karşın 'sokaktaki adam' gerçekte budur işte. Kendiliğinden bir edebi değeri olmayan, eğer sanatçı onu üslupla kaplamazsa sanata dönüşemeyecek alelade bir kavramdır.

Coen'ler, Barton'un yazar tıkanması yaşadığı her sahneden sonra yapımcı Geisler'i ziyarete gitmesini, sokaktaki adam ile toplumdan kopuk münevverlerin karşıtlıklarının altını çizmek için kullanır. Barton'un tuşlarına basamadığı daktilodan, Geisler'in sekreterinin daktilosuna geçeriz.

Sekreter kafa yormadan, büyük bir hızla çatır çatır tuşlarına basarak iş mektupları, toplantı notları yazıp durur. Barton'un oteli kapkaranlıkken, stüdyonun ofisi çiçekli saksılarla dolu, beyaz ve aydınlık bir yerdir. Barton, kafasındaki fikri ifade edemezken, Geisler yapması gereken işi kolayca özetleyiverir: Altı üstü bir B filmidir yazacağı. Belli formüllerin içini doldurması gerekir sadece. Barton'un sözde yaratıcılığı aslında bir tıkaçtır. Bu kadar basit bir işi dahi, özendiği sıradan adamın aksine yapamayışının bahanesidir.

Barton'un konsantrasyonu sık sık yazamadığı senaryodan, odasının duvarındaki resme kayar. Yüksek kültüre kafayı takmış adamın bu alelade plajdaki kadın resmine obsesif bir ilgi geliştirmesi ironiktir. Resim, Barton'un kaçış arzusunun dışavurumuna dönüşür. Kendisine verilen işi yapamayan her insan gibi, Barton işten kaçtıkça dikkati daha da dağılır. Nihayet Audrey'nin senaryoya yardım etmek için otelde adamı ziyarete geldiği gece bir patlama doğurur. Audrey ile Barton sevişirler. Kamera sürreel bir Coen anı yaratarak sevişmeye başlayan çiftten uzaklaşır. Banyoya gider. Lavabo deliğine yaklaşır ve içine girer. (Klasik bir cinsel ilişki analojisidir bu.)

Lavaboya girdiğimiz andan itibaren filmin sonuna kadar izlediğimiz her şey rüyaya dalan Barton'un senaryoyu tamamlayamama kabusu olarak okunabilir. Audrey ile yatıp uyuduktan sonra, yazamadığı senaryonun stresiyle üzerine karman çorman bir karabasan çökmeye başlamıştır. Hakikaten bu noktadan sonraki olaylar filmin ilk yarısıyla tamamen çelişir. Audrey feci şekilde öldürülür. Stüdyo patronu Lipnick, Barton'un ayağının altını öper. Yazar, çekmecede bulduğu İncil'de kendi oyununun cümlelerini görür. Dedektifler, iyi huylu Charlie'nin seri katil olduğunu söyler. Barton senaryosunu bir gecede bitirir. İdolü Mayhew'in öldürüldüğünü gazetede okur. Giderek Barton'un kabusu iyice içinden çıkılmaz bir hal almaya başlar: Otel yanar. Charlie dedektifleri vurur. İkinci Dünya Savaşı patlak verir. Lipnick albay olur ve Barton'a son sözünü söyler: "Sakın şehirden ayrılma ama gözüme de görünme." Barton cehenneme mahkum edilmiştir artık. Son çare olarak kaçış nesnesine sığınır: Duvarındaki ucuz resmi, fantezisinde gerçek kılar. Rüyasının sonunda nihayet resmin içine girip orada yaşamaya başlar.

BARTON FINK

Barton Fink

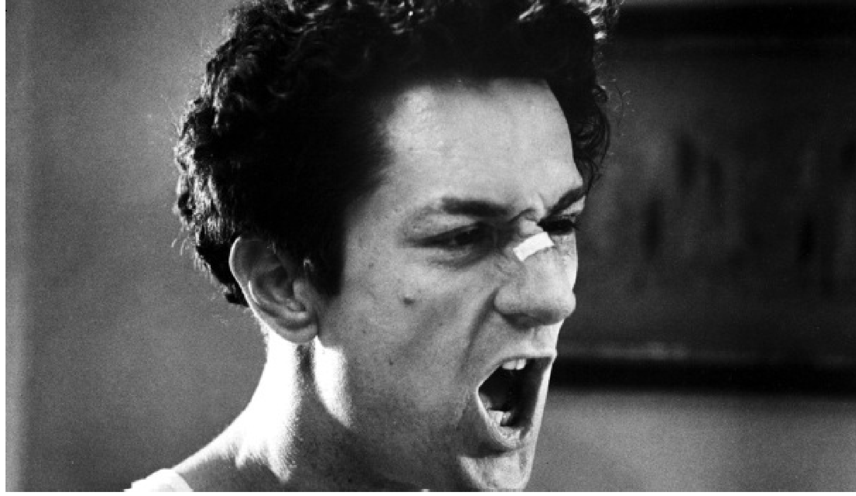
Yönetmen: Joel Coen, Ethan Coen / Senaryo: Joel Coen, Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni: Roger Deakins / Müzik: Carter Burwell / Kurgu: Roderick Jaynes (Joel Coen, Ethan Coen) / Oyuncular: John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner, John Mahoney, Tony Shalhoub, Jon Polito, Steve Buscemi

Yapım: 1991 ABD-İngiltere / Süre: 116 dk.

Kızgın Boğa

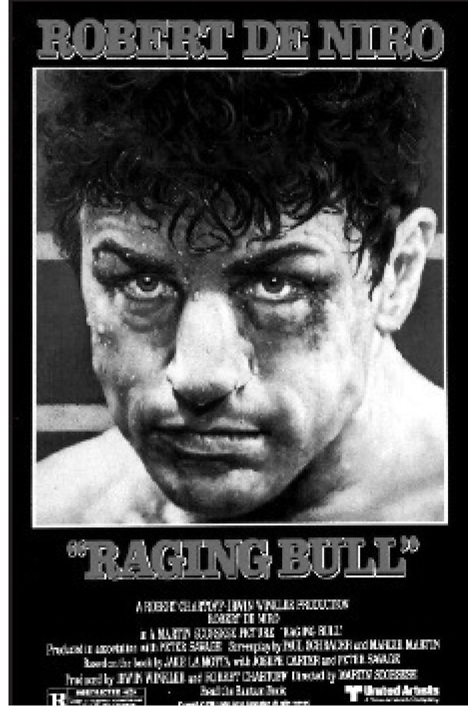
Burak Göral



“Kadın nedir? Ne düşünür? Ne ister?” sorularının cevaplarını aramak dünyada her zaman daha cazip geldi yazarlara, sinemacılara, şairlere hatta düşünürlere... Yani ‘erkek’i anlamak ve anlatmak daha mı kolaydır, daha mı basittir ki buna pek sık tenezzül edilmez? Oysa Martin Scorsese pek çok filminde erkeğin şiddetle olan ilişkisine, ‘dayılanma’larının altında yatan sebeplere, toplum hayatı içindeki patolojik sapmalarına ve homofobik tavırlarının temellerine dokundu. Bunların arasında bu meselelere en bariz ve en eleştirel açılardan bakan filmi olan 1980 yapımı “Kızgın Boğa” (Raging Bull) ise, onun hem yapımcı stüdyoyu zarara uğratan ve kariyerinin en az ilgi gören filmlerinden biri olan “New York, New York”tan hem de olaylı bir boşanma sürecinin ardından girdi hayatına. Kendi deyimiyle de tam bir ‘kamikaze’ projeydi. Gişe şansı daha kağıt üzerindeyken bile yok gibiydi. Bir de sanki projenin kendisi riskli değilmiş gibi Scorsese’nin kadim kurgucusu Thelma Schoonmaker’ın (bu filmin kusursuz kurgusuyla Oscar kazanmıştı) kocası İngiliz yönetmen Michael Powell’ın tavsiyesiyle filmin siyah-beyaz çekilmesine karar verilmişti.

Bronx doğumlu boksör Jake La Motta’nın 1970’te yayımlanan otobiyografik romanı onun iniş çıkışlarla dolu (aslında daha çok inişlerle demek daha doğru) gerçek hikayesini anlatır. Ama La Motta’nın romanı (bizde Altın Kitabevi’nden 1981’de basılmıştı) acemi yazar/boksör La

Motta’nın gangster tipli adamlarla ve karısı Vickie’yle olan sorunlarına odaklanır. Bol argolu ve sokak ağzıyla yazılmış roman aslında bir nevi pulp romanları da andırır. Robert De Niro, kitabı okuyunca bundan iyi bir film çıkacağını düşünüp dostu Scorsese’ye götürmüş. Birçok kez ele alınan senaryoya son halini de Scorsese’yle sıkça çalışan senarist Paul Schrader vermiş.



“Kızgın Boğa”, bir boksörün peşi sıra ilerleyen hikayesinin ardından erkek psikolojisinin kimi karanlık kuytularına cesurca dalan eşsiz bir filmdir. La Motta’nın romanındaki pek çok ayrıntıyı temizleyen senaryo, Scorsese-De Niro-Schrader üçlüsünün katkılarıyla hikayeyi derinleştiren türlü zenginliklere sahiptir.

Jake La Motta, öfkesinin esiri olan, kalın kafalı, sürekli hata yapan ve bu hatalarından hiç ders almayan, onu önemseyenleri birer birer kendinden uzaklaştıran, adeta kendi kendisinin varlığını bitiren bir karakterdir. Film bunun altını kitaptakinden daha fazla çizer. Scorsese, izleyiciye özdeşleşme fırsatını neredeyse hiç tanımadığı Jake karakterini vahşi bir hayvanmış gibi izlemesini salık verir. Filmin siyah-beyaz olmasının sebebi karakterden çok hikayeye odaklanmamızı sağlamak içindir. Scorsese iki yerde renk kullanır. Birincisinde Jake La Motta’yı kadrajda ringin bir köşesine hapsettiği

jenerikte filmin adını kıpkırmızı, büyük harflerle tam da ringi çevreleyen iplerin arasına koyar. Ring, La Motta'nın kafesidir adeta. İkincisi ise La Motta'nın karısı Vickie'yle evlendiği ve beraber geçirdikleri günleri özetleyen ev videoları. Bu videolar, Super 16mm kamerayla çekilmiş olup 'gerçekçi' bir efekt vermek için planlanmış sahneler.

Filmin siyah-beyaz olmasını kimi kaynaklar son derece gerçekçi çekilmiş boks sahnelerinin kan dolu vahşetinden dolayı olduğunu savunsa da bu doğru değildir. Ama La Motta'nın ringde geçirdiği sahneler onun şiddetini rahatça sergileyebileceği bir ortamı göstermektedir. Bu sahnelerde kamera La Motta'yı takip eder ve onun avına saldırışını resmeder. Özel hayatında yaşadığı her şeyin karşılığını ringde veriyordur. Sinirlendiyse rakibini adeta parçalar. Bir hata yaptıysa dayak yer. Sebepsiz kıskançlık krizlerinin birinde sırf karısı Vickie ona 'yakışıklı çocuk' dediği için rakibinin suratını dağıtır! Kardeşi Joey'yi hayatından çıkardığı zaman da ezeli rakibi Sugar Ray Robinson'a kendisini dövdürerek bedelini öder...

La Motta o kadar kalın kafalı bir karakterdir ki, sonunda orta sıklet şampiyonu olmasına rağmen bundan keyif ve tatmin duygusu çıkaramayan, içgüdüsel ama amaçsız hırsına sürekli yenik düşen bir dövüşçüye dönüşür. Kendini ifade etme becerisinden yoksundur. Vickie'ye olan sevgisi bile çarpık çurpuktur. Onu kardeşinden kıskanacak kadar da dengesizdir.

Filmde La Motta'nın kardeşi Joey'nin rolü kitaptakinden daha fazla ve daha işlevseldir. Kitapta La Motta'nın neredeyse âşık olduğu adammış kadar önemsediği en yakın arkadaşı Pete karakteri tümden çıkarılmış ve Joe Pesci'nin canlandırdığı Joey, Pete'in yerini almıştır. Jake ile aynı kandan gelen Joey, ağabeyiyle benzeşen öfke krizleri dışında bir anlamda Jake'in aksi gibidir. Bu da Jake karakterindeki terslikleri daha çabuk kavramamıza neden olur.

De Niro'ya Oscar getiren muhteşem performansı sadece onun La Motta'nın kıytırık bir gece kulübünde noktalanan hikayesindeki bitik halini göstermek için çekimlere dört ay ara verip kimine göre 20, kimine göreyse 27 kilo almasıyla anılmasından çok ötedir aslında. Çünkü De Niro, asla yakınınızda olmasını istemeyeceğiniz Jake La Motta gibi bir adamın öfke patlamalarını bile seyri zevkli hale getiriyor. Özellikle Joe Pesci ile bir araya geldikleri sahnelerdeki uyumları perdenin efsanevi Abbott-Costello, Fred-Ginger gibi ikililerindeki uyumu anımsatıyor. İki aktörün birbirlerini

doğaçlama yapmaya zorladıkları ve sonu kavgayla biten o müthiş sahne bunun en güzel ispatı.

Finalde La Motta'nın ayna karşısında "Rıhtımlar Üzerinde"nin (On The Waterfront) o meşhur sahnesini (It was you Charlie! / O sendin Charlie!) kendine yontarak (sanki parodileştirerek) aynen canlandırması ise sinema tarihinde bir filmin başka bir filme yaptığı en güzel ve yerinde referanslardan biri olmalı...

"Kızgın Boğa", hiç kuşku yok ki Martin Scorsese'nin en iyi beş filminden biri. Robert De Niro'nun de en iyi beş performansından birini taşır. Dünyanın en iyi spor filmlerinden de biri sayılıyor bazı listelerde. Ama bir spor filminden çok öte olan "Kızgın Boğa", bir anlamda Stallone'un "Rocky"sinin de tersyüz edilmiş halini bize sunar...

KIZGIN BOĞA

Raging Bull

Yönetmen: Martin Scorsese / Senaryo: Paul Schrader, Mardik Martin (Jake La Motta, Joseph Carter ve Peter Savage'ın kitabından) / Görüntü Yönetmeni: Michael Chapman Kurgu: Thelma Schoonmaker / Oyuncular: Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent, Nicholas Colasanto, Theresa Saldana, Mario Gallo, Frank Adonis

Yapım: 1980 ABD / Süre: 129 dk.

Suspiria

Burçin S. Yalçın

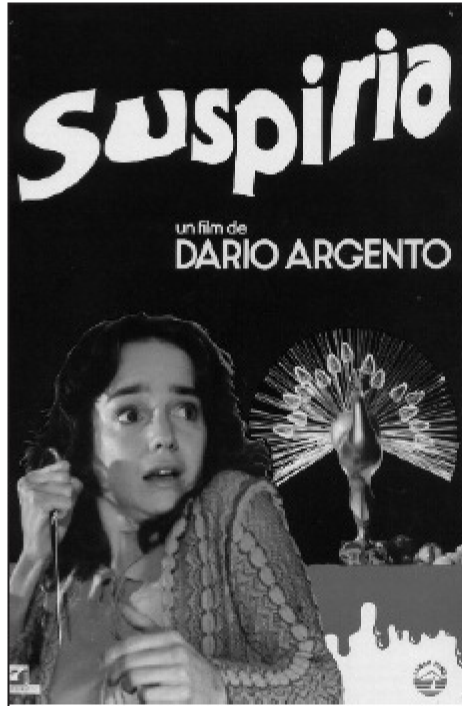


Dario Argento'nun korku sinemasının sınırlarını hayli genişleten bir yönetmen olduğu söylenebilir. Kan söz konusu olunca elini asla korkak alıştırmayan bir dizi yönetmen ilerleyen yıllarda onun filmlerinden cesaret almışlardır. Çektiği stilize filmlerle tüm korku severler başlarını İtalya'ya çevirmişlerdir. Argento, 1970'te başlattığı bu yeni korku ekolünün zirvesini ise yedi yıl sonra "Suspiria"yla görmüş, korku sinemasının çehresini değiştirmiştir.

"Suspiria", bale eğitimi için Almanya'daki Tanz Akademisi'ne gelen Amerikalı genç kız Suzy Bannion'ın havaalanına inmesiyle başlar. Hava yağmurlu, gök gürültülüdür. Suzy taksiye atlar ve akademinin taşradaki binasına gelir. Tam kapıdan girecekken, dışarı fırlayan ve panik halinde bir şeyler mırıldanan bir kıza rastlar. Gördüğü kız o gece vahşice katledilecek, Suzy günler geçtikçe tuhaf şeylerin döndüğü bu gizemli 'eğitim yuvası'nda kimi 'cadılıklara' tanık olacaktır.

Harry Potter sağ olsun, cadılık ve büyücülük günümüzde romantik bir hale evrildi. Tanz'ın ürkünçlüğü yerini Hogwarts'ın sempatikliğine devretti. Yine de, Argento'nun adım adım inşa ettiği eşi benzeri bulunmaz atmosferle, Tanz Akademisi sinema tarihinin en ürpertici birkaç mekanından biri olarak anılmayı hak ediyor bugün.

Bir masalın kabusa tercümesi, bir uğursuzluğun korku destanına dönüşmesidir bu film ve her şeyden önce bunu atmosferiyle başarır. Rengin ve müziğin bir öyküyü böylesine desteklediği, giderek onun organik bir bağı haline geldiği başka pek az film vardır. Argento'nun çekimlerden önce görüntü yönetmeni Luciano Tovoli'ye 1937 yapımı "Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler"i (Snow White And The Seven Dwarfs) izletmesi boşuna değildir. "Suspiria" bir masal ile kabusun çiftleşmesinden doğmuştur sanki. Dönemin efsane progressive rock grubu Goblin'in elinden çıkan tınılar filmin sürreel atmosferine büyük bir şevkle hizmet eder. Hem bir gürültü, hem bir hırıltı, hem de bir homurtudur müzikler.



Filmin görüntüleri içinse ayrı bir paragraf açmalı. İlk sahnesinden son sahnesine "Suspiria" 'kırmızı' ile 'mavi'nin savaş alanıdır. Bir iki sahnede 'yeşil' de başını içeri uzatsa da, neredeyse tüm film birbirinin tam zıddı olan bu iki ana renk arasındaki bilek güreşi şeklinde cereyan eder. İki parçalı bu paleti ifrat halinde tüm sahnelere boca eder Argento. İç mekanlar kırmızının, dışarısı ise mavinin hakimiyetindedir. Bu iki renge öylesine bağımlıdır ki film, örneğin bir sahneye kıpkırmızı oje süren bir kızın ayrıntı plan ellerinden başlarız. Gotik korkuyu bu iki rengin ellerine teslim eder yönetmen.

Tam bir mizansen ustasıdır Argento. Dublajdan kaynaklanan düşük kalite oyunculuğu incelikle planladığı mizansenlerle örter. Kurduğu o parça tesirli atmosfere sırtını dayamaz, onu zarif ayrıntılarla destekler. Özellikle cinayet sahnelerine adım adım yaklaştığımızda özenli mizansenlerini cebinden çıkarıverir. Az sonra öleceğini bildiğimiz bir kızı bir ampulun arkasına yerleştirmek gibi basit bir fikirden bile enfes kadrajlar çıkarır. Sinemada atmosfer yaratmanın kitabını yazar adeta "Suspiria"da Argento.

Sinemasal anlamda Hitchcock'un mirasçılarından söz edeceksek, öz oğlu olarak Dario Argento'yu işaret edebiliriz. Argento, sadece psikanalize duyduğu derin meraktan dolayı değil, en az 'babası' kadar sinemasal aygıtların izleyici üzerinde yaratacağı tesire dair uzun uzadıya kafa yorduğu için de Hitchcock'un birinci dereceden akrabasıdır. Öte yandan, Udo Kier'in bedenindeki Dr. Frank Mandel'in bir sahnede Suzy'ye söylediği "Kötü şans kırık aynalardan değil, kırık zihinlerden gelir" sözü Argento sinemasını en duru haliyle özetleyen de cümledir aynı zamanda.

Argento'nun Hitchcock'un torunu diyebileceğimiz nice filmi vardır, "Suspiria" artık kendi başına ayakta durmayı becerdiği, rüştünü ispat ettiği ilk filmidir belki, gelgelelim içindeki çok özel birkaç Hitchcock göndermesini gözden kaçırmak da mümkün değildir. Gözleri görmeyen Daniel'in köpeğiyle Münih'in Königsplatz meydanında gece vakti inler cinler top oynarken öldürüldüğü sahne, "Gizli Teşkilat"ta (North By Northwest) Roger Thornhill'in ilaçlama uçağı tarafından tarlada kovalandığı meşhur sahneyle bağlantılandırılabilir. (Sahnede, saldırının 'yukarıdan' geldiğini ima eden bir kamera açısı da vardır) Suzy'nin, odasına giren bir yarasayla boğuştuğu an da belleğimizi doğrudan "Kuşlar"ın (The Birds) finalinde Melanie'nin uğradığı 'tecavüz'e yönlendirir. Lakin en ürpertici Hitchcock göndermesinden bahsedeceksek, filmi doğrudan sonuna sarmamız lazım. Suzy'nin finalde Helena Marcos'la tülün ardından yüzleştiği sahne, akılları hemen "Sapık"ın (Psycho) finalinde Lila'nın Bayan Bates'e rastladığı o tüyler ürperten zirve anına götürür.

"Suspiria"nın gösterime çıktığı 1977'de Hitchcock henüz hayattaydı. Bisiklet sürmesini yeni öğrenen bir oğlun babasına bunu gösterme hevesi vardır sanki bu filmde.

SUSPIRIA

Suspiria

Yönetmen: Dario Argento / Senaryo: Dario Argento, Daria Nicolodi (Thomas De Quincey’nin kitabından) / Görüntü Yönetmeni: Luciano Tovoli / Müzik: Dario Argento, Goblin / Kurgu: Franco Fraticelli / Oyuncular: Jessica Harper, Stefania Casini, Flavio Bucci, Miguel Bosé, Barbara Magnolfi, Susanna Javicoli, Eva Axén, Rudolf Schündler, Udo Kier, Alida Valli, Joan Bennett / Yapım: 1977 İtalya / Süre: 98 dk.

Geleceğe Dönüş

Kemal Ekin Aysel



Marty McFly, “Geleceğe Dönüş”te (Back To The Future) gelmiş geçmiş en büyük muhafazakar fanteziyi yaşar. ‘Eski güzel günlere’ gider. 80’lerden yani Ronald Reagan yıllarından, 50’lere yani Reagan’ın öykündüğü Dwight Eisenhower çağına adım atar. Robert Zemeckis, 80’li yılların paranoya ve tutuculukla çevrili varsıllığının ve refahının kökenini en doğru yerde, 50’lerde arar.

Marty’nin 1955’e yabancılık çektiğini ya da yeni bir coğrafyaya varmış gibi merakla etrafı keşfe çıktığını göremeyiz. Bu genç, geçmişi zerre garipsemez. Herkesin mutlu ve huzurlu olduğu kapalı toplum atmosferini 1985’te çoktan tatmıştır. Marty, 1955’e ilk adım attığında, ninniyi andıran melodisiyle The Chordettes’in “Mr. Sandman” şarkısı çalmaya başlar. Şarkının sözleri uykuya ve rüyaya atıfta bulunur. Genç adam, 80’lerin Amerikalılarının hayalini kurduğu dünyadadır. Bir fantezi alemindedir artık.

“Geleceğe Dönüş” ismi bu bakımdan bir ironi taşır. ‘Gelecek’ artık gidilen değil dönülen bir yer olur. Fütürizm kisvesi altında yoğun bir nostalji sunar yönetmen. Zaman yolculuğu, bir popüler kültür turudur bu filmde. Zemeckis, yapıtın dört bir yanını devasa bir referanslar yağmuru altında yıkar. Gençlik ve haliyle tüketim kültürünün doğuşuna sahne olan 50’li yıllar, 80’lerin analoğu gibidir. Zemeckis’in objektifi bu benzerliği vurgular. Her iki çağda da popüler olanın saltanatı hakimdir. Filmin ele aldığı her iki dönem gündelik kültürel objelerle kuşanmış durumdadır. Kola şişeleri, şirket logoları, kaykaylar, televizyon, rock’n’roll, moda, starlar ve reklam panoları muhafazakar fantezinin sınırlarını belirler.

Tüm bu hikayeyi anlatırken Zemeckis ele aldığı çağların ortak ruhunu da kavramaya çalışır. Reagan yıllarının değerler öğretisi filmin her yerindedir. Yönetmen, 80’lerle 50’lerin sahte refah paydasını yakalayıp deşmekle kalmaz. Bir yıl sonra çekilecek David Lynch başyapıtı “Mavi Kadife”ye (Blue Velvet) giden yolu da açar. Çim bahçeli banliyö evlerinin ve nezih kasabaların altındaki sahtekarlıkları kazımaya soyunur. Bu kentlerdeki ebeveynlerin, çocuklarına söyledikleri yalanları gün yüzüne çıkarır.



80’lerin Amerika’sını anlamak için “Geleceğe Dönüş”ü ve “Mavi Kadife”yi ardı ardına izlemek epey doyurucudur bu bakımdan. Lynch, dönemin ruhunu girift bir anlatıyla alabora ederken, Zemeckis elindeki

karanlık alt metni John Hughes tarzı lise komedilerinin ve Steven Spielberg/George Lucas stili maceraların kabuğuna saklamayı başarır.

Yüzeyden bakıldığında “Geleceğe Dönüş” özdeşleşmeci bir filmdir. “Şahane Hayat”ı (It’s A Wonderful Life) andıran bir ‘yeniden yazılan kader’ öyküsüdür. Şenlikli bir moral değerler masalıdır. Oysa bu dolambaçsızlık, dehşet bir paradoks barındırır. Her yaş grubunun çok sevdiği bu steril aile filmi, tematik olarak ensest kavramıyla flört eder.

Kafa karıştırıcı bir Oedipus öyküsüdür bu: Anne, bilinçsiz bir şekilde babayı es geçer ve doğrudan oğluna âşık olur. Derin bir anksiyete tetikleyebilecek bu tema, “Geleceğe Dönüş”te katıla katıla gülünen bir anlatı aracı haline gelir. Yönetmen Robert Zemeckis, ensesti klasik Hollywood komedisinin ortasına yerleştirerek seyircisine yutturur.

Marty McFly, yani zaman yolcusu Oedipus, 1985’te silik karakterli babasından utanarak yaşar. Alkolik ve tutucu annesinin dayatmalarıyla sinmiştir. Bireyleşme sürecinde, karanlık ukdesini 1955’e taşır. Babasına ‘ders’ verir. Annenin ‘fahişe’ yüzüne şahit olur. Marty’nin baba kompleksi, rollerin değiş tokuş edilmesiyle sağalma sürecine girer. Sapkın bir düştür bu: Marty, babasını acemi eğitimine tabi tutar, annesinin koynuna kendi elleriyle sokmaya çalışır. Annesinin kendisine duyduğu aşkı silip babasını adam edemedikçe, sözlük anlamıyla saydamlaşmaya, yok olmaya başlaması da bir Freud ironisi barındırır. “Geleceğe Dönüş” babasıyla sorunları olan her erkeğin fantezisidir nihayet. Erkeklerdeki geçmişe dönüş, babanın oğula karşı tutumunu değiştirme, giderek kendi ruh sağlığını hizaya sokma arzularının yansımasıdır.

İlk bakışta Marty, babasını bir kaybedenden bir kazanana dönüştürerek, onun kendi üzerinde yarattığı menfi baskıyı ortadan kaldırmış gibi görünür. Oysa finalde vardığı noktanın Marty açısından hayırlı bir son olduğunu iddia etmek zordur. Zemeckis bir katman daha yaratır filmini neticelendirirken. Görünürde masalını mutlu sona bağlar. Fakat bir yandan da seyirciyi ucu açık bir tedirginliğe sevk eder. Marty evine döndüğünde, ailesini orta direklikten kurtulmuş, ideal bir Reagan Amerika’sı ailesine dönüşmüş bulur. İmrendiği, arzuladığı aileye kavuşmuştur nihayet. Buna karşın, filmin başında alt sınıf bir ailenin ‘cool’ çocuğuyken şimdi üst orta sınıf bir ailenin başarısız üyesi haline gelir.

Dr. Brown’ın, gelecekten kötü havadisler getirmesi, Marty’nin eylemleriyle kendi kuyusunu kazdığını açıkça vurgular. Genç adam, babasını bir kazanana dönüştürürken, kendisi bir kaybedene, yani babasının orijinal haline dönüşmüştür. Babanın, oğul üzerindeki laneti asla sona ermez. Film biterken rüya yeniden kabusa döner.

GELECEĞE DÖNÜŞ

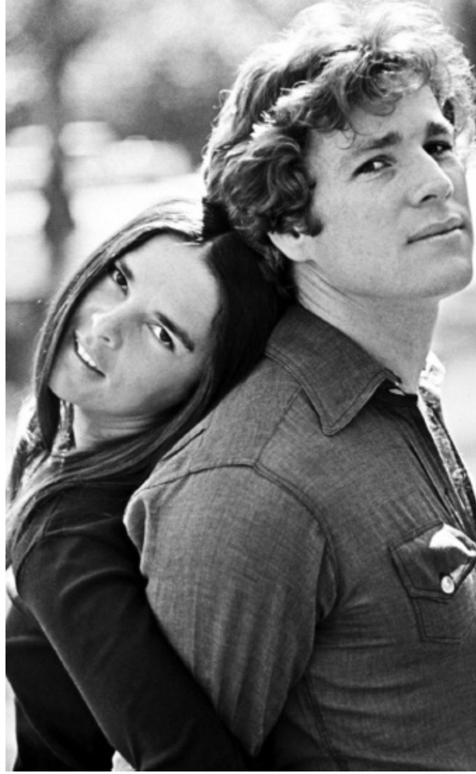
Back To The Future

Yönetmen: Robert Zemeckis / Senaryo: Robert Zemeckis, Bob Gale

Görüntü Yönetmeni: Dean Cundey / Müzik: Alan Silvestri / Kurgu: Harry Keramidas, Arthur Schmidt / Oyuncular: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson, Claudia Wells, Marc McClure, Wendie Jo Sperber Yapım: 1985 ABD / Süre: 116 dk.

Aşk Hikayesi

Burak Göral

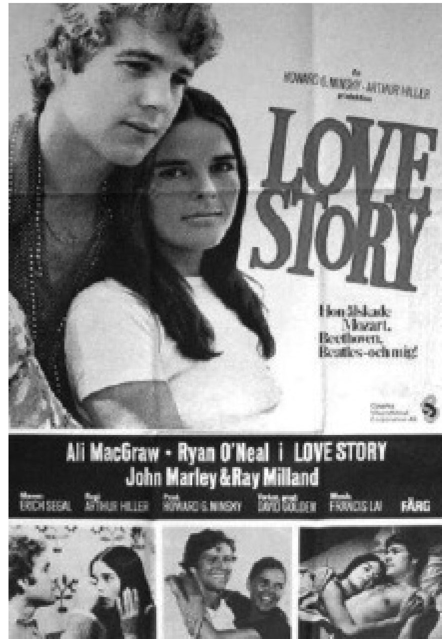


1970 yılı romantik sinemanın milatlarından biridir. Çünkü o yıl “Aşk Hikayesi”nin (Love Story) yılıydı. Arthur Hiller, televizyondan gelen bir yönetmen ve Paramount için bir ‘yükselen değer’di. Ellerinde Beatles’ın ünlü “Yellow Submarine” filminin senaristlerinden Erich Segal’ın bir senaryosu vardı. Çok güzel başlayan ama bahtsız bir aşkın hikayesiydi ve Segal bu senaryosunu bir yandan da roman olarak çıkarmaya hazırlanıyordu. Paramount kitap çıkmadan filmi çekti. Kitabı da filmin vizyonundan iki hafta önce satışa çıkarıldı...

“Aşk Hikayesi”, 68 kuşağının bireyselci ve ‘cinsel devrim’li yaşam tarzının karşısına ‘romantik aşk’ı koyan basit hikaye yapısına rağmen Hiller’ın ne yaptığını çok iyi bilen yönetmen tavrıyla unutulmaz bir film oldu.

Karlı bir günde bir parkta tek başına oturan ve sırtından gördüğümüz genç bir adamın sesini duyarız daha ilk sahnede: “25 yaşında ölen bir kızı nasıl anlatırsınız ki? Güzeldi ve harikaydı diyerek mi? Mozart ve Bach’ı severdi. Ve Beatles’ı. Bir de beni...”

Daha ilk sahnede izleyicisini avlayan film, bize kusursuzca dizayn edilmiş bir çifti sunar sonra. Harvard’da hukuk okuyan ve üniversitenin gözde hokey oyuncusu Oliver Barrett, Jennifer Cavalleri adlı genç bir kızla tanışır. Oliver, bu kararlı ve gururlu kıza hemen âşık olur. Evlenmeye karar verdiklerinde Oliver’ın zengin Harvard’lı babası buna karşı çıkar. Çünkü Jennifer aristokrat Barrett ailesi için fakir ve basit bir kızdır! Oliver’ın babası oğlunun âşık olduğu bu güzel kızı tanımak için ufacık da olsa bir çaba sarf etmez. Oliver da aşkına sahip çıkar ve zaten çözemediği sorunları olduğu babasını çıkartır hayatından. Oysa bu aşk, çiftin planladığı kadar uzun bir evliliğe dönüşemeyecektir. Jennifer’ın aniden ortaya çıkan hastalığı bu nefis aşk filmini hüzünlü bir finale taşıyacaktır.



“Aşk Hikayesi”ni özel kılan şey hiçbir zaman hikayesi olmadı. Hatta hikayesi dışında her şey oldu bile denebilir. En başından beri çok doğru hesaplanan pazarlama stratejisi de değil sadece popülaritesinin sırrı.

Filmin daha ilk sahnesinde âşık olur Oliver ve Jennifer. Yedinci dakikada aşklarını ilan ederler. Yirmibeşinci dakikada evlenirler. Filmde uzun bir süre

mutlu bir aşk izleriz. Karşılarına ciddi bir sorun çıkmaz. Çıktığı zaman da her şey çok çabuk gelişir ve bir bakarsınız ki film bitmiştir. Oldukça düz bir senaryoya sahiptir film. İnişi çıkışı yoktur.

“Aşk Hikayesi”nin büyüsü basitliğindedir. Ancak basitliğinin mimarı da Arthur Hiller’dır. Yapımcı Robert Evans’ın sonradan bir süre eşi olacak Ali MacGraw’ı getirmesinin dışında Hiller’ın yaptığı tüm müdahaleler filmi parlattıkça parlatır. Ali MacGraw’ın karşısına Ryan O’Neill’ı yerleştiren Hiller onlardan pırıl pırıl bir çift yaratır. MacGraw zeki, özü sözü bir ve cesur Jennifer’ı eksiksiz yorumlar. Ama sanat yönetimi açısından da üzerinde kusursuz bir çalışma yapılmıştır. Kıyafetleri birbirine uyumlu ve kişisel bir stilin, onun karakteristik özelliklerinin dışavurumudur. Kısa ekose eteklerinin altına biçimli zayıf bacaklarını saran simsiyah çoraplar giydirilir. Simsiyah uzun bırakılan saçları, güler yüzlü MacGraw’a sanki bir tanıdıkmış hissi verir. Çok keskin ve iyi yazılmış diyaloglarıyla da kendisini ilgiyle izlettirir.

Karşısındaki Oliver’ın bu özel kızda yaşadığı şaşkınlıklar Ryan O’Neill’ın yüz ifadelerinde karşılıklarını bulur. O’Neill’da Tom Cruise’un gençliğinde de gördüğümüz bir dinamizm ve heyecan vardır.

Bu muhteşem çiftin birbirine son derece tezat karakterlerdeki babalarını ise tecrübeli oyuncular Ray Milland ve John Marley canlandırır.

Bir önceki filmi “İki Taşralı”ya (The Out Of Towners) kadar daha çok televizyon için çalışan Arthur Hiller, elindeki düz hikayeyi en doğru şekilde anlatmış. Çoğu sahneyi aktüel kamerayla, yani omuz kamerasıyla gerçekleştirerek hem filme dinamizm katmış hem de izleyiciyi hikayeye daha fazla bağlamış. Oliver’ın buz hokeyi sahnelerinde bile kamerayı buzların üzerinde kaydıran Hiller, elindeki düz hikayeyi olabilecek en dinamik şekilde peliküle aktarmış. Bir saate yakın bir süre, birbirini seven bir çiftin düz bir çizgide ilerleyen hikayesini izlesek de hiç sıkılmamamızın sebebi Hiller’ın bu dinamik anlatımı.

Ama tabii ki bunu destekleyen ve görüntülerin duygusunu yükselten son bir element daha var ki ondan da bahsetmemek mümkün değil. Tam 7 dalda Oscar’a aday olan film tek bir dalda bu ödüle kavuşabildi. O da Fransız besteci Francis Lai’nin özgün müziğine verildi.



Lai'nin ıslıkla bile rahatça çalınabilen, her türlü müzik enstrümanına uygun melodik yapısıyla dinlendiği anda akıllarda yer edinen bestesi o kadar çok ve her yerde kullanıldı ki, sanatçının bu filmden sonra başka hiçbir şey yapmasına gerek yoktu. Sadece "Love Story"nin telifleriyle hayatının sonuna kadar çok da rahat bir şekilde yaşardı. 1932 doğumlu Francis Lai hâlâ yaşamakta ve 2006'ya kadar da film müziği yapmayı sürdürmüştü...

Filmi bugünün ortamında izleyince oyuncularının uyumunun dışında akılda kalan o güzel cümlesinin hâlâ etkileyici olduğunu fark etmeniz mümkündür. Filmde iki kere söylenen o cümle: "Love means never having to say you're sorry"dir... ("Aşk asla özür dilemek zorunda kalmamaktır.") Birbirini gerçekten seven iki insanın fikir ayrılıklarında bile ters düşemeyeceklerini özetleyen bu replik, hoşgörünün neredeyse mumla arandığı bu zamanda da kuşkusuz güçlü bir etki bırakıyor.

Son derece evrensel bir hikayesi olan filmin her ülke sinemasında da illaki bir karşılığı çekilmiştir. Türk sinemasında 1970'ten önce de bu tür filmler hayli fazlaydı. Ama "Love Story"nin birebir çekilmiş halleri, Salih

Güney ve Deniz Gökçer'li "Aşk Hikayesi" (Nejat Saydam, 1971) ile Tarık Tarcan ve Hülya Avşar'lı "Aşk Hikayemiz"dir (Orhan Elmas, 1986).

AŞK HİKAYESİ

Love Story

Yönetmen: Arthur Hiller / Senaryo: Erich Segal / Görüntü Yönetmeni: Richard C. Kratina / Müzik: Francis Lai / Kurgu: Robert C. Jones / Oyuncular: Ali MacGraw, Ryan O'Neal, John Marley, Ray Milland, Russell Nype, Katharine Balfour, Sydney Walker, Robert Modica, Walker Daniels, Tommy Lee Jones / Yapım: 1970 ABD / Süre: 99 dk.

Yaban Çilekleri

Murat Özer



Varoluşun sorgulanması meselesi, Ingmar Bergman filmlerinin temellerinden birini oluşturur; bu dünyada kapladığımız yerin anlam (anlamsızlık) ve önemi (önemsizlik) üzerine kafa yormaktan bıkıp usanmayan sinemacı, din ve ahlak olgularını da işin içine sokarak yaptığı bu sorgulamada karakterlerini epeyce yıpratır, deyim yerindeyse pestilini çıkarır onların.

"Yaban Çilekleri" (Smultronstället), bu açıdan bakıldığında Bergman filmografisinin birkaç zirvesinden biri olarak kabul edilebilir. Temelde bir yol filmi havası taşır bu çalışma; meslekteki 50. yılının kutlanacağı törene doğru arabasıyla yola koyulan bir profesörün hayatta durduğu yeri sorgulamasıdır anlatılan. Yanında oğluyla problemler yaşayan gelini olduğu halde çıktığı bu yolculukta rastladığı üç genci de arabasına alan kahramanımız, bir yandan da düşler aracılığıyla geçmişine döner ve hızla uçup giden hayatının 'beyhudeliği'yle yüzleşir...

Bergman, filmin merkez karakteri Isak Borg’a karşı alabildiğine acımasızdır “Yaban Çilekleri”nde. Onu hem gerçeklikte hem de düş dünyasında yerle bir eder adeta. Bütün hayatı boyunca gözü mesleğinden başka bir şey görmemiş olan, insanlarla arasına hep bir mesafe koyan Isak Borg, hikayenin hemen başında yalnızlığının nedenlerini sorgulamaya başlar. Bütün hikaye boyunca da bu sorgulamayı sürdürür, bir yandan da burnundan kıl aldırmayı reddederek. ‘Sevilmek’ onun için bir hedef değildir başlangıçta, ama yolculukta yaşadıkları, özellikle de üç gencin ona karşı duydukları ‘sevgi’den etkilenir, bunun nedenlerini de sorgulamaya başlar.

Hayatını at gözlükleri takarak sürdürmüş olan profesörü her fırsatta tartaklar Bergman. Çocukluğundan başlayan tepkisizliğinin yarattığı yabancılaşmanın üzerine yüklenir, kendisini olaylar karşısında ‘silikleştirmesi’nin bedelleriyle yüzleştirir. Sevdiği kadını ağabeyine kaptırması, karısının onu aldatması, oğluyla ilişkisinin belli bir uzaklıktan yaşanması gibi ‘yan etkiler’le süregiden yaşamı, Isak Borg’un ‘risk almayan’ bakışının tepetaklak olduğunu da belgeler bir yandan.



“Yaban Çilekleri”nde gerçekle düş sahnelerinin iç içeliği de ekstra anlamlar yükler hikayeye. Baş karakterin yolculuğunda karşısına çıkanlar, bir şekilde düşlerine (bunlara karabasan demek daha doğru olur) de sirayet

eder, onun ‘arayış’ının önemli unsurları haline gelirler. Örneğin yolda geçirdiği küçük bir kazada tanıdığı ‘mutsuz çift’, onun düşsel ‘sınav’ının belirleyicisi olur, bilincinin derinliklerine atmayı tercih ettiği bir ‘gerçek’in açığa çıkmasını sağlar. Isak Borg, bu düşlerde kendini bugünkü haliyle görür hep, geçmişteki görüntüsünü hatırlamaz, belki de hatırlamak istemez. Çünkü bugünden bakması gerekmektedir geçmişine, bugünkü Isak’ın bakış açısıyla, onun sorgulayan tavırlarıyla. Yaşadığı onca yılın ‘acı’ birikimiyle gerçekleri görmesi kolaylaşır, varoluşuna yönelen çapraz ateşe direnmesi olanaksızlaşır, onu yalnızlaştıran ‘defo’larıyla hesaplaşması kaçınılmazlaşır.

Hikayede ‘önyargısız sevgi’yi temsil eden gelin Marianne ve yoldan alınan üç genç, Isak Borg’un hayatının hiçbir aşamasında edinemediği deneyimi yaşatırlar, ‘sevilebilir’ bir insan olduğunu hissettirirler ona. Annesinden başlayan ‘sevgisizlik’ zincirini kırmak onlara düşmüş gibidir, hem de kısacık bir araba yolculuğuyla. Bergman, hikayenin çatışma noktasını bu karakterler üzerine kurmayı seçer; baş karaktere yönelen ‘öfke’ ve ‘acıma’ duygularını bu şekilde dengelemeyi dener, başarır da. Profesör, insanları kendinden uzaklaştırma özelliğinin bir ‘kural’ olmadığını bu dörtlüden öğrenir, karabasanların da yardımıyla.

“Yaban Çilekleri”, heba edilmiş uzun bir hayatın ardından yakılan bir ağıttır adeta. Isak Borg’un boşa kürek salladığı onca yıldan geriye hiçbir şey kalmamış gibidir, dolayısıyla da onun için ‘başlangıca dönüş’ isteği kaçınılmazdır. Yaptığı hataların bir telafisi olmalıdır, yeniden çocukluğuna dönüp hayatında ‘doğru’ olanları yapabilmelidir. Bu isteğin gerçekliğinin olmamasıysa filmi tam bir ‘ağlama duvarı’na dönüştürür. Kahramanımız için bir ‘arınma/aydınlanma’ söz konusudur belki ama hayat 80’inde başlamadığı için ona ‘acımak’tan başka yapacak bir şey kalmaz bize.

Ingmar Bergman’ın insanlığa ve hayata karşı mesafeli bakışının şahikası “Yaban Çilekleri”, izleyeni yoğun bir karamsarlığa itse de kimi umut kırıntıları da taşır beraberinde. Hayata dair vurdumduymazlığın götürülerine dair fikir jimnastiği yapmamızın önünü açar en azından, efektif bir sonuç alınamasa da. Bu fikir jimnastiğinden aldığımız derslerse bizi boylu boyunca yere serer, hiç kalkmamak üzere: Geçip giderken beyhudeliğinin farkına varamadığımız hayatlarımızın sıkça sorgulanması, gerekirse keskin dönüşler yapılması, hataların doğruya tahvil edilmesi için çaba harcanması, ‘sevilmek’ için mutlaka ‘sevmek’ gerektiğinin

anlaşılması, mesafelerin ‘kontrol’den arındırılması, alınmaya değer risklerden kaçınılmaması, ‘yalnız’ ve ‘yabancı’ olmanın uzun vadede kaybettirdiklerinin ayırdına varılması, ‘hedef’ten ziyade ‘izlenen yol’a not verildiğinin bilinmesi, vb... İşte budur “Yaban Çilekleri”, bizi hassas noktamızdan delip işgal eden bir ‘istilacı’...

YABAN ÇİLEKLERİ

Smultronställett / Wild Strawberries

Yönetmen: Ingmar Bergman / Senaryo: Ingmar Bergman / Görüntü Yönetmeni: Gunnar Fischer / Müzik: Erik Nordgren / Kurgu: Oscar Rosander / Oyuncular: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Jullan Kindahl, Folke Sundquist, Björn Bjelfvenstam / Yapım: 1957 İsveç / Süre: 91 dk.

Yaşamak

Murat Özer



Nedir hayatınızı yaşamaya değer kılan? İşiniz gücünüz, kabiliyetleriniz, çoluğunuz çocuğunuz, aşkınız, toplumda edindiğiniz yer, malınız mülkünüz, sahip olduklarınız, politik duruşunuz, başkaları için işe yarar oluşunuz mu? Yoksa bunların hepsinin bileşimi mi hayatı değerli kılar sizin için? Belki sorumuzun son aşamasına "Evet" cevabını vermek kolay görünebilir, ama her şeyi bir arada yaşamanın olanaksızlığı duvarına çarpmak da kaçınılmaz olur bu durumda. Oysa ki hayatlarımızda 'değersiz' gibi görünen küçük ayrıntılarla yakalarız mutluluğu çoğunlukla. Tıpkı Akira Kurosawa başyapıtı "Yaşamak"taki (Ikiru) yoksul ama mutlu genç kadın karakteri Toyo'nun söylediği ve yaşadığı gibi...

Kurosawa'nın kafasındaki tek bir cümleden yola çıkarak Shinobu Hashimoto'yla birlikte senaryolaştırdığı "Yaşamak", 'öleceğini öğrenen bir adamın yaşamaya başlaması' diye özetlenebilecek bir hikayeye sahip. Kurosawa-Hashimoto ikilisinin yazdığı senaryoya hayati müdahalelerde

bulunan Hideo Oguni'nin katkısını da unutmamak gerek bu aşamada. Filmin ana karakterinin öykünün ortasında ölmesi gibi "Olacak şey değil!" dedirten bir fikri ortaya atan da o. Belki de filmin bu denli başarılı olmasının ardında yatan nedenlerin başında geliyor bu fikir. Lineer kurguyla gitmeyi planlayan senaristleri uyandıran Oguni, yazım aşamasında senaryonun çöpe atılmasına neden olmuş ama bu hamlesiyle bir başyapıtın ortaya çıkmasını sağlamış.

"Yaşamak", Kanji Watanabe adlı bir belediye çalışanıyla tanıştırır bizleri. Halkla İlişkiler bölümünün başında olan bu adam, 30 yıldır içinde bulunduğu bu kurumda çalışma arkadaşlarından birinin de yakıştırdığı gibi 'mumya' tadında bir hayat sürmektedir. Bir gün bile izin almadan çalışan ama bürokrasinin hantal yapısı içinde iyice etkisizleşen Watanabe, mide ağrıları için gittiği hastaneden birkaç aylık bir ömrü kaldığını öğrenince, o güne kadar yaşayamadığı hayatını 'anlamlı' kılacak bir şeyler yapmak ister.



Önce kendini onun 'Mefisto'su olarak gören bir yazarın rehberliğinde gece hayatına akar, ardından birlikte çalıştığı Toyo adlı genç kızın yaşadığı mutluluğun sırrını kapmaya çalışır ve başarır da... Sonrasında "Yaşadım!" diyebilmenin peşine takılır ve arkasında bir şeyler bırakmak adına çabalamaya başlar...

Japon sinemasının usta aktörlerinden Takashi Shimura'nın bir miktar Murnau'nun "Son Adam"ındaki (Der Letzte Mann) Emil Jannings benzeri bir kompozisyon çalışması içine girdiği "Yaşamak", bu anlamda bir oyuncu filmi olmanın sınırlarında dolaşıyor. Shimura'nın buradaki Watanabe karakteri için çok özel çalışmalar gerçekleştirdiği ve kendi sınırlarını zorladığı da düşünüldüğünde aktörün filme kattıklarının altını çizmek daha da kolaylaşıyor. Bir 'mumya' ya da 'hayalet' gibi ortalarda dolaşan, içe kapanık bir görüntü veren ama yüz hatlarıyla dışavurumcu bir oyunculuğun izlerini taşıyan Watanabe'nin yazgısını belirleyen bir performansa ulaşıyor usta aktör burada. Ona eşlik eden isimlerden özellikle Toyo karakterinde onun tam tersi istikamette bir görüntü sergileyen genç aktris Miki Odagiri'nin hakkını da vermek gerek. Watanabe'nin kabuğunu kırıp 'yaşama azmi'ne kavuşmasının müsebbibi olan bu karakteri canlandırırken serbest vezin bir kompozisyon çizen aktris, ikili arasındaki tezatın yarattığı ışığın oluşmasına da büyük katkıda bulunuyor.

Öte yandan bu yapımı tam bir yönetmen filmi olarak tanımlamak gerek, zira Kurosawa'nın sinema sanatının her türlü elemanına hakim anlatımının izlerini ilk elden görmek mümkün "Yaşamak"ta. Filmin meselesinin ardına saklanmayan, bunu sinemasal enstrümanlarla zenginleştiren yönetmen, özellikle ışık konusunda çarpıcı (belki de o dönem için devrim niteliğinde) bir çalışma gerçekleştiriyor. Baş karakterin ruhsal durumuna uygun bir rota izleyen ışık çalışması, karakterin gözlerindeki parlaklığı yok edip sonra da ortaya çıkarma konusunda etkili bir yol takip ediyor. Kurosawa'nın başarısını tabii ki bu kadarla sınırlamak mümkün değil. Bir cümleden yola çıkıp devasa bir insanlık dersine ulaşan sinemacı, hayatın anlamlandırılmasının bireyler açısından ne kadar zor olduğunu, bunun olağanüstü koşullarda çok daha 'doğru' biçimde kendini gösterdiğini hissettiriyor filmiyle. Watanabe'nin röntgen filmini gördüğümüz ilk andan itibaren izleyiciyi 'kaçınılmaz son'la yüzleştiren yönetmen, sonraki dakikalarda -hiç acele etmeden- adım adım işliyor hikayesini ve 'hayatın değeri'ni anlamanın kapılarını ardına kadar açıyor. Merkeze koyduğu karakterin standartlarının dışına çıkmasının yolunu 'ölüm' kavramıyla açıklarken onu 'deformasyon'un eşiğine kadar getiriyor. 'Gerçeğe sinemasal bir kılıf geçirmek' gibi Kurosawa'nın temel özelliklerinden birini en çarpıcı haliyle bu filmde görme şansına kavuşuyoruz. Acı gerçeği olduğu gibi göstermenin sinema sanatı açısından 'gerekli' olmadığını her fırsatta

vurgulayan yönetmen, kesin ölümü bile bir şekilde filtrelemeyi başarıyor burada. Baş karakter dışındaki karakterlerle birlikte izleyicilerin de kafasında soru işaretleri oluşturuyor bu yaklaşım ve her an istim üzerinde olmamız sonucunu doğuruyor.

Kurosawa sinemasının karakterlerin içini görmemizi sağlayan temel anlatım özelliklerinin zirve yaptığı film olarak kabul edebiliriz “Yaşamak”ı. Ele aldığı karakterin insani ve şeytani yanlarını aynı potaya atmakta sakınca görmeyen usta, böylece ‘saf insan’a ulaşıyor ve iyilikle kötülük arasındaki fluluğun öne çıkmasını sağlıyor. Çevresel faktörleri de bu karakterin gelişimi içinde önemli hale getiriyor, dahası çevrenin etkisine açık bir hedef tahtasına dönüştürüyor onu. Buradaki Watanabe karakterinin iyi, doğru, dürüst olmak gibi kaygıları yok aslında. Sadece ‘yaşamak’ istiyor kahramanımız. Kurosawa da baş karakterinin bu isteğini kırmıyor ve ona yaşamanın yollarını gösteriyor adım adım. Bu düzlemde hareket ederken doğrularla yanlışların yanıltıcılığına kurban etmiyor Watanabe’yi, bir ‘insan’ olarak var olabilmesinin önünü açıyor. Sonuçta karşımıza çıkardığı profile baktığımızda ‘ayna’ etkisi yapıyor bu karakter bizim üzerimizde. Kurosawa’nın en belirgin tavrının izleyende özdeşleşme duygusu yaratmak olduğu düşünüldüğünde hedefin tam onikiden vurulduğunu söyleyebiliriz herhalde.

Berlin Film Festivali’nde Akira Kurosawa’ya Berlin Senatosu Özel Ödülü getiren, Takashi Shimura’nın BAFTA’larda ‘en iyi yabancı aktör’ adayları arasına girmesine vesile olan “Yaşamak”, insanın hayat ve ölümle ilişkisinin sınırlarını beirleyen bir ustalık gösterisi, bunu tartışmaya bile gerek yok. Öte yandan bu özelliğini izleyiciyi ‘muhakeme’ arayışı içine sokarak da belgeliyor. Bu filmi gördüğünüzde yaşamınızın (ya da yaşamanızın) gerekçelerini gözden geçirmekten alıkoyamıyorsunuz kendinizi. Doğru ya da yanlış seçimlerle süregiden hayatlarımızın kırılma noktalarını hatırlamak kaçınılmaz oluyor. Bu durum, bir açıdan bizleri düş kırıklığına, umutsuzluğa yöneltse de hiçbir zaman geç kalınmamış olabileceği sorgulamasını yapmamızın da yolunu açıyor. Ayrıntıları önemsizleştiren bir bakış açısının tekdüzeliğinin bizleri birer ‘yaşayan ölü’ye dönüştürmesini engellemenin yine bizlerin elinde olduğunu hissettiriyor “Yaşamak”. Ve riske açık bir hayatı yaşama gerekliliğini...

YAŞAMAK

Ikiru / To Live

Yönetmen: Akira Kurosawa / Senaryo: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni / Görüntü Yönetmeni: Asakazu Nakai / Müzik: Fumio Hayasaka / Kurgu: Kôichi Iwashita / Oyuncular: Takashi Shimura, Shin'ichi Himori, Haruo Tanaka, Minoru Chiaki, Miki Odagiri, Bokuzen Hidari / Yapım: 1952 Japonya / Süre: 143 dk.

Jaws

Cem Altınsaray

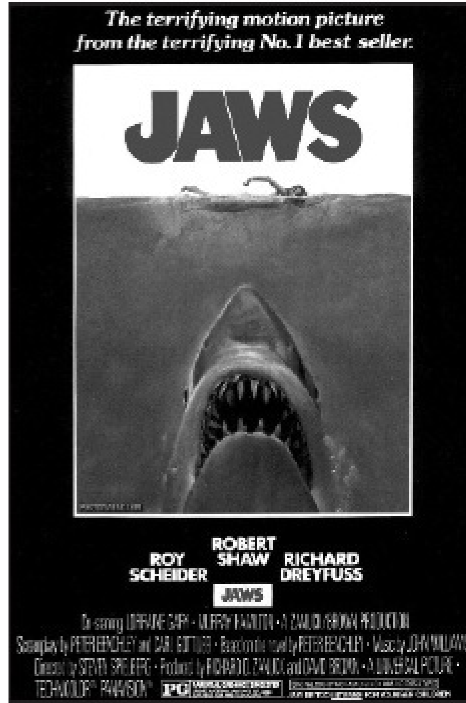


Sinema bir anlatı sanatı. Onu söz gelimi romandan ayıran bir şey varsa, o da hikayesini görsel olarak anlatabilmesi. Cümlelerini, pasajlarını görsel olarak kurabilmesi. Steven Spielberg "Jaws"la bunun en doğru, bir o kadar da güzel örneklerinden birini veriyor. Sinemayı diğer sanatlardan ayıran, onu ayrıcalıklı kılan görsel ve işitsel anlatım olanaklarının sınırlarını zorluyor. Tanrı vergisi yeteneği sayesinde küçük bir çıkış noktasından, büyük bir sanat yapıtına ulaşıyor.

Şaşırtıcı başarısıyla üç devam filmine ve sayısız intihale konu olan "Jaws", geçen bunca zamana rağmen aşılamıyor, kendi türünde bir numara olmayı sürdürüyor... "Jaws"ın sektörel anlamda iki çok önemli edinimi var, en başta altı çizilmesi gereken. Birincisi, iki yıl sonra gösterime girecek "Yıldız Savaşları"na (Star Wars) kadar tüm zamanların en çok gelir getiren filmi olması. İkincisi de bugün artık Hollywood'u ayakta tutan en önemli unsur diyebileceğimiz 'blockbuster' kültürünün fitilini ateşlemesi. İlk

büyük yaz ‘hit’i Spielberg’ün şaheseri. Yönetmenini kesin ve net bir şekilde bundan böyle istediğini yapabileceği (“Tehlikeli İlişkiler/Close Encounters Of The Third Kind”, “Kutsal Hazine Avcıları/Raiders Of The Lost Ark”, “E.T./E.T.: The Extra-Terrestrial”) A kategorisine taşımış olması da cabası...

‘Küçük bir çıkış noktası’ ifadesi aldatmasın. Bütün bütüne filmin çekildiği tarihte (1975) endüstrinin sahip olduğu kısıtlı teknolojiye ve yapıma değgin alçakgönüllü beklentilere mal ederek söylüyoruz bunu. Yoksa “Jaws”, düz metin olarak da gayet etkileyici bir romandan uyarlanıyor. Tüm zamanların en çok satan ‘ilk roman’ından. Romanın yazarı Peter Benchley’nin Carl Gottlieb’le ortaklaşa uyarladığı senaryo, ana hikayeyi üçe bölüyor. ‘Büyük Beyaz’ olarak da bilinen bir tür köpekbalığının masum insanlara karşı giriştiği bir dizi amansız saldırı, turizmle ayakta duran tatil beldesinin önde gelenlerinin saldırılar karşısındaki rijit tavrı ve üç adamın kendi hayatlarını riske atarak canavara karşı verdikleri destansı savaş.



Popüler sinemanın tartışmasız ilahı Spielberg’ün bu basit olay örgüsüne yaklaşımı göz kamaştırıcı. Yönetmenlik hünerlerini peyderpey sergileyeceği büyüleyici bir görsel anlatımın ve seyirciyi avcunun içine alacağı bir sinemasal ritmin çok ötesinde şeyler var izini sürdüğü. Bir kere

bu tür filmlerde görmeye alışık olmadığımız nispette iyi çalışılmış, derinlikli, gerçekçi karakterler sunuyor bize. Her biriyle ayrı ayrı özdeşleşme imkanı bulunan bu kanlı canlı karakterler, dramatik etkiyi ‘dramatik’ bir biçimde yukarı çekiyor. Sonra sinemada gerilim denince akla gelen ilk isim olan Alfred Hitchcock’un meşhur ‘bomba teorisi’yle çerçevesini çizdiği ‘suspense’ duygusunun bir benzerini üretiyor. Hatırlarsak... İki kişinin etrafında konuştuğu bir masanın altında, varlığından haberdar olmadığımız bir bombanın ansızın patlaması birkaç saniyelik bir şok yaşatacakken, baştan beri orada olduğunu bildiğimiz lakin bir türlü patlamayan bir bomba dakikalarca süren bir endişeye neden olur! Spielberg de, filmin asıl kahramanı olan köpekbalığını göstererek, gözümüze sokarak değil, kadrajın hemen dışında, aportta bekleterek korkutuyor. Canavarı ilk bir saat göstermeyerek sinir sistemimizi iki paralık ediyor. Bunu da olsa olsa doğayla insanı karşı karşıya getiren bir başka başyapıtla, Hitch’in “Kuşlar”ıyla (The Birds) mukayese edilebilecek, kusursuz bir ses tasarımıyla sağlama alıyor. Diyaloğu, aktüel sesi, müziği ve sessizliği ardışık bir düzene koyuyor. Ses kadar sessizliği de bir silah gibi kullanıyor. Bugün benzeri yapımlarda eşine rastlamanın imkansız olduğu uzun sessizlikler, boşluklar bırakıyor.

Spielberg, ilerleyen yıllarda neden bir mizansen ustası olarak anılacağını henüz 27 yaşını sürerken çektiği “Jaws”la müjdeliyor. En basit sahneyi bile en doğru şekilde yorumluyor; en derin kadrajın, en doğru kamera açısının, en elzem kamera hareketinin, en temiz ışığın kitabını yazıyor. Adeta sinema dersi veriyor. Köpekbalığının gözünden yaptığı çekimlerle, sinemanın vazgeçilmez anlatım araçlarından biri olan ‘bakış açısı’na eşsiz bir yorum getiriyor. Bir sahnede de, ilk kez Hitchcock başyapıtlarından “Ölüm Korkusu”nda (Vertigo) görüntü yönetmeni Irmin Roberts’ın dahiyane buluşuyla uygulanan ‘yakınlaşma-geri kaydırma’ tekniğini tersine çeviriyor, ‘ileri kaydırma-uzaklaşma’ şeklinde ele alıyor. Spielberg, gerilimi körükleyecek her türlü çekim tekniğini kusursuz bir sırayla filmine yediriyor. Özel efekt denilen şeyin bluebox, modelleme ve animatronik sanatından ibaret olduğu bir dönemde 10 metrelik bir köpekbalığının başrolde oynadığı bir aksiyon çekmek ve bunu bu denli inandırıcı, irkiltici bir hale getirebilmek Spielberg’ten başkasının harcı değil.

Spielberg, Büyük Beyaz’ın farklı çekim ölçekleri için farklı büyüklüklerde modellenmesinden, karakterlerin dudaklarından dökülen her

kelimenin bir anlamı olmasına, köpekbalığı kadar bürokrasi terörünü de irdelemekten, kapitalizm eleştirisine kadar pek çok şeyi bir arada, aynı titizlikle idare ediyor. Charlton Heston'dan Steve McQueen'e kadar pek çok yıldızın adı geçen üç ana rol için Roy Scheider, Richard Dreyfuss ve Robert Shaw'u tercih ediyor. Üçünü de yıldızlık mertebesine yükseltiyor. Scheider'ın Şef Brody rolündeki olağanüstü yorumu, gencecik Dreyfuss'un Hooper karakteriyle filme kattığı müthiş dinamizm, sinema tarihinin en unutulmaz monologlarından birine imza atan (hem yazıp hem oynuyor) Shaw'un Kaptan Ahab'ı aratmayan Quint'i... Hiçbiri akıldan çıkacak gibi değil. John Williams'ın bir büyücüyü aratmayan muhayyilesinden süzülüp gelen son derece etkili film müziği (hın hın hın hın), köpekbalığının görünmediği anlarda nasıl olup da izleyenleri bu kadar korkutabildiği sorusunun da cevabı sanki.

Milyonlarca insanın yıllarca içten içe sudan korkmasına, bebelerin sudan uzak durmasına neden olan bu noksansız filmden, bu saf sinema timsalinden belki de en çarpıcı repliği çalıyor Steven Spielberg ve Hollywood'a, giderek tüm dünyaya şöyle sesleniyor: "I'm gonna need a bigger boat!" ("Daha büyük bir tekneye ihtiyacım var!")

JAWS

Jaws

Yönetmen: Steven Spielberg / Senaryo: Peter Benchley, Carl Gottlieb (Peter Benchley'nin romanından) / Görüntü Yönetmeni: Bill Butler / Müzik: John Williams Kurgu: Verna Fields / Oyuncular: Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary, Murray Hamilton, Carl Gottlieb / Yapım: 1975 ABD / Süre: 124 dk.

Mavi Melek

Burçin S. Yalçın



Aşkın, tutkunun, şehvetin bir insanı sürükleyeceği en uç nokta, düşürebileceği en aşağılık seviye neresidir? Yıllardır Jane Campion bıkmadan usanmadan bunun izini sürer. Lakin meselenin adını tam koyabilmek için, yıllar yıllar öncesine, ta 1930'a, Josef von Sternberg'in "Mavi Melek"ine (Der Blaue Engel) dönmek gerekir. O sıralar şöhret peşinde bir starlet olan Marlene Dietrich'i bir anda yıldız yapan, yönetmeni ve başrol oyuncusu Emil Jannings'i sanatlarının zirvesine taşıyan "Mavi Melek"e...

Alman edebiyatının dev ismi Thomas Mann'ın ağabeyi olmakla, haliyle onun gölgesinde kalmakla 'malûl' Heinrich Mann'ın "Professor Unrat" isimli romanından uyarlanmıştır "Mavi Melek". Yaşı geçkince, bekar bir edebiyat profesörü olan Immanuel Rath'tır kahramanımız. Küçük dairesinden her gün aynı rutinle çıkar, okuluna gider, öğrencilerinin taktığı 'unrat' (çöplük) lakabını sineye çeke çeke dersini verir ve evine döner. O sabah rutini küçük bir farkla şaşar. Dairesindeki kuşu kafesinde ölü bulur. Hizmetçisine gösterdiğinde "Zaten ötmeyi bırakalı çok olmuştu" yanıtını alır. Bu sıkıcı akademisyenin yüreği de olsa olsa bu ölü kuşunki kadar atmaktadır ancak.

O gün öğrencilerinin tekinin defteri arasında bir kadın fotoğrafı bulur Profesör. Bir kartpostaldır bu. Resimdeki kadın Lola Lola'dır: Gezici bir kumpanyayla şehre gelmiş bir şov kızı... Öğrencilerinin her gece

hovardalığa gittiği bu gösteriyi sorumlu bir hoca edasıyla, meraklı gözlerle incelemek ister. Profesör orada tanışıp âşık olacağı Lola Lola uğruna kozasını yırtacak, tüm akademik kariyerini, itibarını bir kenara fırlatıp onun kumpanyasının bir parçası olacaktır. Ne ki ayrıldığı bu taşra kentine dönüşü hiç de muhteşem olmayacaktır...

"Mavi Melek" neredeyse bir komedi gibi başlar. Filmin tonunu uzun bir süre Profesör Rath'ın sarsaklıkları, şaşkınlıkları, sosyal beceriksizlikleri belirler. Yine de arka arkaya gag'ların sıralandığı bu bölümlerde Jannings'in performansında insana hüzün veren bir yan da vardır.



Bu hüzün finaldeki dramatik zirve noktasında yürek parçalayıcı bir hal alacaktır. Hem Von Sternberg hem de Jannings izleyiciyi mükemmelen bu dramatik finale taşırlar.

Dışavurumcu Alman sinemasının etkileri Von Sternberg'in sinemasında da baskındır. Onun sinemasının bazen öykünün de önüne geçecek biçimde bir ışık/gölge şovu olduğunda otoriteler hemfikirdir. Öğrencilerinin Profesör'e taktığı 'çöplük' lakabının bir benzeridir bu da. O dönemde Josef von Sternberg sinemasını bir 'görsel şölen', ama ne yazık ki aynı zamanda kofti öykülerden ibaret görenler vardır. "Mavi Melek"e bakınca, yönetmen kendisine takılan bu yaftanın farkında gibidir. Işığa, gölgeye hakimiyeti

burada da muazzamdır ama bunun asla öyküsünü gölgelemesine müsaade etmez. Aksine, ışık ve gölge, aydınlık ve karanlık bu filmde öykünün hizmetindedir. Yönetmenin Profesör'ü sınıfta öğrencilerin maskarası olduktan sonra yapayalnız çerçevelediği bir geriye kaydırmalı çekimi vardır. Sınıf burada ışıl ışıldır. Filmin finalinde bu kez kumpanyadaki şovda aşağılandıktan sonra gece vakti hezeyan halinde kendisini zor attığı eski okulunda uzun uzun merdivenleri tırmanırken görürüz onu. Peşinde de okulun bekçisi... Profesör bomboş sınıfına ulaşıp masasına oturur... Sahne boyunca bekçinin fenerinden gelen ışık dışında başka bir ışık kaynağımız yoktur. Tıpkı Profesör'ün daha önce öğrencileri tarafından aşağılandığı sahnede olduğu gibi, finalde de o karanlık sınıfa girince aynı geriye kaydırmalı çekimi uygular yönetmen. Profesör'ün ruhundaki körelmenin, karalmanın bundan daha kusursuz bir görsel karşılığını bulmak zordur.

Tüm bunlar bir yana, film her insanın kendisine sormak zorunda kaldığı o soruyla yüzleştirir izleyicisini: Aşk mı, itibar mı? Özellikle ilki öbürünü alıp götürüyorsa, bir zaman sonra da kendisi çekip gidiyorsa, yine de aşkın peşinden gitmeye değer mi?

Büyük bir tutkuyla başlar Profesör ve Lola Lola'nın aşkı. Ancak tutku zamanla tükenir, yerini bıkkınlık, aşırı sahiplenme, kıskançlık, öfke alır. İlişkilerin geniş genelinde olduğu gibi... Film lafı hiç dolandırmadan Profesör'ün bakış açısından şu soruyu sormaya cesaret eder: Değer mi? Finalde de göreceğiniz gibi, buna olumlu bir yanıt vermek güçtür.

Avrupalı olsa da (Avusturya doğumlu) ilk filmlerini Amerika'da çekmiş Josef von Sternberg'in Almanya'ya dönüp kotardığı “Mavi Melek”, sinemanın en cazip ölümcül afetlerinden biriyle, Marlene Dietrich'le tanıştırır dönemin izleyicisini. Aktris bu filmle bir anda yıldız olur. Bu haklı bir mertebedir; zira Dietrich'in yalnızca filmdeki müzikal performansı bile izleyeni büyülemeye yeter. Hatta şu da söylenebilir, öykü Profesör'ün, haliyle Emil Jannings'in öyküsüdür. Ama Dietrich çekiciliğiyle filmi resmen Jannings'den çalar.

Josef von Sternberg, sessiz sinema döneminin büyük sanatçısı olarak anılırken, bu film için yüzlerce kızın arasından seçtiği Dietrich'le birlikte ileride ortak bir yazgıyı yaşayacak, beraber pek çok film çekecek, yıllar sonra verimli sayılabilecek yaşlarda, ikisi de film endüstrisi tarafından bir

kenara atılacaklardır. En az Profesör Rath'ınki kadar acı bir düşüş beklemektedir onları da...

MAVİ MELEK

Der Blaue Engel / The Blue Angel

Yönetmen: Josef von Sternberg / Senaryo: Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Robert Liebmann (Heinrich Mann'ın romanından) / Görüntü Yönetmeni: Günther Rittau Kurgu: S.K. Winston / Oyuncular: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron,

Rosa Valetti, Hans Albers, Reinhold Bernt / Yapım: 1930 Almanya / Süre: 124 (107) dk.

Yaşamın Soluğu

Kemal Ekin Aysel

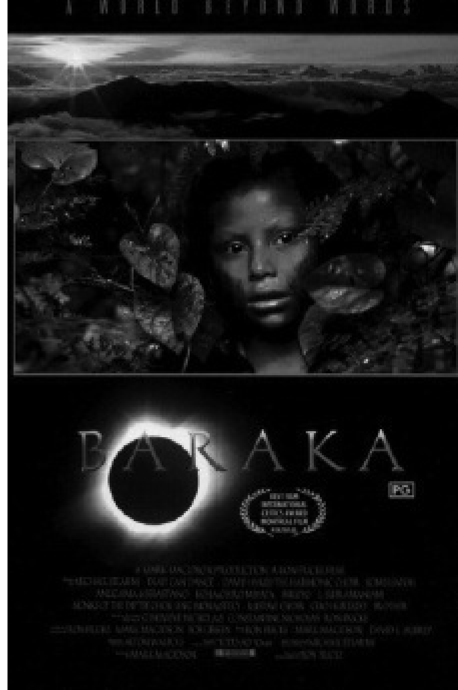


Hava sıcaklığı ölçümünde sadece derece vermek yetmez. Bir de türlü etkenlere bağlı, ‘hissedilen sıcaklık’ adı verilen değişken var. Hava 25 derece bile olsa bu yan etkenlerle 30 derecelik, insana çok sıcak ve bunaltıcı gelen bir his oluşabiliyor. “Yaşamın Soluğu” (Baraka), bir bakıma meteorolojideki ‘hissedilen sıcaklık’ kavramına benzetilebilir. Sinemada, ‘geçen zaman’ ve ‘hissedilen zaman’ olgularının en net incelenebileceği film bu. Aslen 90 küsur dakikalık bir yapıt söz konusu. Sinemada izliyorsanız, size saatler geçmiş gibi gelebilir. Ya da tam aksine, bir kısa filmden çıkmış gibi olabilirsiniz. Evinizde izliyorsanız opsiyonlar daralıyor: Ya sıkılıp ileri ala ala izleyecek ve yarım saatte bitireceksiniz filmi... Ya da büyülenerek, sanki bir rüya görüyormuşsunuz gibi algısal gerçekliğinizi yitirip, muhteşem sahneleri geri sara sara tekrar izleyerek üç saatte bitireceksiniz.

Ron Fricke, bu ilk ve şimdilik son filminde, en güzel National Geographic fotoğraflarının hepsinden daha güzel bir doğa belgeseli ortaya koyar. Öte yandan insanın dünyadaki yerini anlamaya çalışan bir makale filmdir bu. Tasavvufi, enel hakçı, gaia hipotezi taraftarı bir tez sunulmuştur adeta. “Yaşamın Soluğu”nun tasvir ettiği dünya, dev bir organizmadır. Coğrafi şekilleri, benzemez kültürleri, doğası, içinde yaşayan insanları, ürettiği

çöpler, doğurduğu binalar ve tüm bu olan bitene kayıtsız yaşamını sürdüren hayvanlarıyla soluk alıp veren kompleks bir canlıdır. Ron Fricke, dünyayı insanın algıladığı dünya gibi göstermez. Uygarlığın bakışının dışına çıkar. Bu perspektifte, insan artık dünyanın mutlak hakimi değil, basit bir parçasıdır.

"Yaşamın Soluğu", düpedüz insanı dünyaya yabancılaştıran bir filmdir. 70 milimetrelik negatife çekilmiş muazzam görüntüleri izlerken, izlediğimiz coğrafyayı tanıyamaz hale geliriz. Bir rüya atmosferi inşa eder yönetmen.



Belki ansiklopedilerden tanıdığımız, belki gezip gördüğümüz, belki her gün yanından geçtiğimiz yapılar, taşınmaz kültür ögeleri ve yer şekilleri yabancı, tanımsız mekanlara dönüşürler. İçlerinde yaşayan insanları tükürürler. Dünyadaki yerimiz "Yaşamın Soluğu" ile ev sahipliğinden kiracılığa indirgenir yeniden. Aslında yeryüzüne ne kadar yabancı olduğumuz, onu hiç mi hiç tanımadığımız, durmaksızın kirletip, tüketip öğütmeye çalıştığımız fakat büyüklüğünün yanında ancak öğütülen olduğumuz vurgulanır. İnsan, dünyanın parazitidir. Doğadaki gerçek haşeredir giderek. Yeryüzü insanı durmaksızın iterken, insan asalak gibi ısrarla yeryüzüne yapışmaya çalışır.

Tasavvufi yanını insanın dinle olan bağına yoğun bir şekilde temas etmesine borçludur film. İnsan bedeninin ibadetle ilişkisini didiklemek ister Ron Fricke. Dünyanın farklı kültür köşelerinden ritüelleri, tapınma şekillerini, tapınak mimarilerini izletir bize. Buralarda hep bir şeyler öpülür. Bir yerlere el sürülür. Topluca dans edilir. Yatılıp kalkılır. Eğilmek, sallanmak, ateş yakmak, su dökmek, toprak serpmek gibi ibadetin fiziksel yansımalarını belgeler yönetmen. Her dinin ibadeti birbirine benzer.

Benzerlikler sıkça vurgulanır bu filmde. “Yaşamın Soluğu”nun yeryüzü kültürüne dair en önemli bulgusu, benzerlikler üzerinedir. Es geçtiğimiz sayısız ürkütücü ayrıntı analojik bir ortaklıkla buluşturulur. Bir Afrika kabilesinin dansı ile yağmur ormanlarından bir halkın ayini birbirine benzer. Bir yakuzanın sırtını kaplayan dövmeler, bir sonraki sahnede sabırla bütün vücutlarını boyayan Aborijinlerin ortaya koyduğu esere dönüşür. Hong Kong’daki sıkış tepiş apartmanlarla Güney Amerika’daki üst üste bindirilmiş mezarlık arasında bir fark yoktur aslında. Tavuk çiftliğinde gagaları damgalanan civcivlerle, Japonya’da metroya binmek için turnikeden geçen insanlar da birbirinin aynısıdır. Yumurtlamak için küçücük bir kümeste sıkışıp kalan tavukların ve kentin rutini içinde her gün aynı günlük programı yaşayıp giden metropol insanının farksız olduğunu söyler film.

Ron Fricke, tuhaf bir film grameri deneyi de yapar. Sinemanın kurgu geleneğini hiçe sayar. Ardı ardına birbiriyle bağlantısız gibi görünen sahneleri dizer. Bir yandan da bu gibi sahneleri kurgulayışıyla yoğun bir anlatı yaratır. Sahneler, hem bir öncekinin anlamını belirler hem de bir sonrakinin söyleyeceklerine seyirciyi hazırlar.

Film, baştaki Güneş tutulması sahnesiyle biter. İlk dakikalarda sıcak su kaynağında ısınan maymundan yıldızlara ve Güneş tutulmasına geçeriz. Maymunun temsil ettiği Dünya, hatta insandır besbelli. Dünya’ysa o yıldızların arasında görünmeyen bir nokta gibidir. Fricke’nin maymunu bir an gözünü kapar. Bizim kabullenmeyi hiç akıl edemediğimiz bu gerçeği kabullenmiş gibidir. Tutulan Güneş, o minik yıldızlardan biridir altı üstü. İçine bir medeniyet inşa ettiğimizi sandığımız yeryüzü gezegeni ise, o noktacığın etrafında dönüp duran, artık gözle görülmeyecek kadar küçülüp önemsizleşmiş bir toz zerreciğine dönüşmüştür. Bu denklemdeki en

önemsiz değişken olan insan ise hâlâ denklemin tek belirleyicisi olduğunu zanneder.

YAŞAMIN SOLUĞU

Baraka

Yönetmen: Ron Fricke / Senaryo: Constantine Nicholas, Genevieve Nicholas

Görüntü Yönetmeni: Ron Fricke / Müzik: Michael Stearns / Kurgu: David Aubrey,

Ron Fricke, Mark Magidson / Yapım: 1992 ABD / Süre: 96 dk.

Aşıklar

Tunca Arslan



Neddy Merrill, o gün evine alışılmadık bir yoldan gitmeye karar verir. Connecticut'ın zengin banliyölerinden birinde yaklaşık sekiz mil boyunca izleyeceği güzergaha, karısının adından yola çıkarak, 'Lucinda Irmağı' der. Tam olarak söyleyeyim, aslında Neddy Merrill, yöreyi bir ucundan diğerine komşularının havuzlarında yüzerek geçecektir. Orta yaşlara gelmiş ama görünüşünden gençlik ve sağlık fışkıran, yaşamında hiçbir kısıtlama olmayan, varlıklı Amerikalılardan biridir Merrill. Güzel bir eşe, harika bir eve sahip, sevgili kızlarının geleceğini şimdiden garantiye aldığını düşünen, hoşnutluk duygusuyla yüklü, keyfi yerinde bir adamdır. Klasik deyimle, 'Amerikan rüyası'nda iyi bir yer tutabilmiş, refah ve mutluluk içinde, yaşam ve dünya hakkında gereği kadarını bilen, kendisini hep dostların arasında hisseden şanslı biridir.

Üzerinde yalnızca mayo bulunan kahramanımız, güneşli bir yaz günü, ilk havuza dalar. En sondaki havuza, yani kendi evine doğru kulaç atmaya başlar. Önünde, bir yüzme havuzu zinciri uzanmaktadır. Yolculuğunun her etabında, farklı bahçelere girip havuzlara dalınca, tıpkı kendisi gibi geleceğe güvenle bakan dostlarıyla karşılaşır. Ve her seferinde geçmişindeki bazı olaylarla yüzleşir. Gün akşama dönmeye başladıkça, girdiği her havuz ve attığı her kulaç, onu gerçeğe biraz daha yaklaştıracaktır.

1912 doğumlu, öykü ve romanlarında genellikle (kendisi gibi) hali vakti yerinde insanlar üzerinden 'medeniyeti' ve Amerikan tarzı yaşamı

deşeleyip eleştiren John Cheever'ın 10 sayfalık öyküsü "Yüzücü" (The Swimmer), Hollywood'un fazla şöhret sahibi olmayan ama enikonu sıra dışı yönetmenlerinden Frank Perry'nin elinde benzersiz bir beyazperde serüvenine dönüşmüştür. Hemen belirteyim ki film, yıllar önce ülkemizde ticari gösterime girdiğinde "Aşıklar" gibisinden hayli saçma bir ad uygun görüldüğü için bu 'etiket' büyük oranda yapışıp kalmış, en azından Türkçe kaynaklarda "Yüzücü" diye aramak zorlu bir çaba haline gelmiştir. 1981 ve 1990'da TRT ekranlarına geldiğinde ise orijinal adına uygun biçimde "Yüzücü" olarak gösterilmiş olduğunu belirteyim.



O zamanlar yönetmenin eşi olan Eleanor Perry'in elinden çıkan, tek bir eksiği ve fazlası olmayan hayranlık uyandırıcı senaryo, Merrill'in öyküsünün beyazperdenin unutulmazları arasına eklenmesinde büyük pay sahibidir. Perry çiftinden bahsetmişken; filmin yapımcılığını da üstlenmişlerdir ve Frank Perry halen bilinmeyen bir nedenden ötürü seti son virajda terk edince, "Aşıklar"ı tamamlamak, bir başka ustaya, Sydney Pollack'a nasip olmuştur.

Bir not daha: Film gerçekte 1966'da tamamlanmış ama dağıtıma ancak iki yıl geçtikten sonra çıkabilmiştir.

Denir ki “Kavga dövüş sahnesi olmadan, tek bir silah patlamadan insanı bu denli altüst eden başka bir Amerikan filmi yoktur.” Bu altüst ediciliğin sırrı, elbette ki filmin çok sağlam bir metin ve senaryoya dayanmasında, Perry-Pollack yönetiminin eşine az rastlanır lirik bir üslup tutturmasında, filmin tema müziğini besteleyen Marvin Hamlisch’in dehasında yakalanabilir. Ancak tüm bunlar ve sayılabilecek diğer artılar, eğer Burt Lancaster’ın değil de herhangi bir başka oyuncunun performansıyla birleşseydi büyük olasılıkla çok başka bir sonuçla karşılaşabileceğimiz de rahatlıkla söylenebilir. Lancaster, tek kelimeyle olağanüstüdür bu filmde. Tüm kariyerinin en kompleks, en zorlu ve en unutulmaz kişiliğini canlandırır. Yitik zamanın aranması yolculuğuna çıkan zavallı (evet, artık ona böyle diyebiliriz) Neddy Merrill’in hüzün verici gerçekliği, Lancaster’ın dışavurumculuğun doruklarında gezinen oyunculuğunda başarıyla somutlanır.

Neddy evine yaklaştıkça, o pırıl pırıl yaz güneşi de yerini sonbahar havasına bırakır. Komşuları da artık ona yolculuğun ilk aşamalarında olduğu gibi iyi davranıp güleryüz göstermemekte, hatta bazıları bağırıp çağırmakta, davetsiz misafir muamelesi yapmaktadır. Finale doğru, Amerikan başarı öyküsünün tam bir yıkıma dönüşmüş olduğunu hissederiz. Efsanenin yerini, çöküş almıştır ve Neddy Merrill’in belleği açılmaya başlamıştır.

Evine vardığında... Karşısına, karanlık, bakımsız, kapısı kilitli, olukları çürümüş, terk edilmiş bir ev çıkar. Kapıya yumruklar indirir, karısına ve kızlarına seslenir ama o pencerelerden içeri bakınca evin çoktandır bomboş olduğunu anlar. O artık yorgun, üşümüş, yalnız, her şeyini kaybetmiş bir Amerikalıdır. Kahramanımız rüyadan uyanmıştır.

2005’te Mark Tierney yönetiminde “Naked In London” adıyla yeniden beyazperdeye aktarılan “The Swimmer”, Amerikan bireyciliği ve yabancılaşma üzerine gelmiş geçmiş en yumuşak anlatımlı ‘sert’ eleştiridir ve şaşırtıcı bir anlam derinliğine ulaşan acı verici bir beyazperde şiiridir.

Anlı şanlı, kalın mı kalın dünya sinema tarihi kitaplarında adının bile geçmemesi, yıllardır hiçbir televizyon kanalında gösterilmemesi vb. “Aşıklar”ın suçu değil, bence içteki ve dıştaki sinema ‘tüketim sistemi’nin bir ayıbıdır. Dört beş yıl önce bir jean markasının reklamlarında kullanılmış olması ise tarihsel bir ironiden başka bir şey değildir.

Ve son olarak: Filmi görme fırsatı bulamayan ama görsel hafızalarına o reklamın karşılığı olarak yerleştirmiş, üstelik öyküyü de okumamış sinemaseverler için ne kadar üzülsek azdır.

AŞIKLAR

The Swimmer

Yönetmen: Frank Perry / Senaryo: Eleanor Perry (John Cheever'ın hikayesinden) Görüntü Yönetmeni: David L. Quaid / Müzik: Marvin Hamlisch / Kurgu: Sidney Katz, Carl Lerner, Pat Somerset / Oyuncular: Burt Lancaster, Janet Landgard, Janice Rule, Tony Bickley, Marge Champion, Nancy Cushman, Bill Fiore, Kim Hunter

Yapım: 1968 ABD / Süre: 95 dk.

Umut

Burçin S. Yalçın



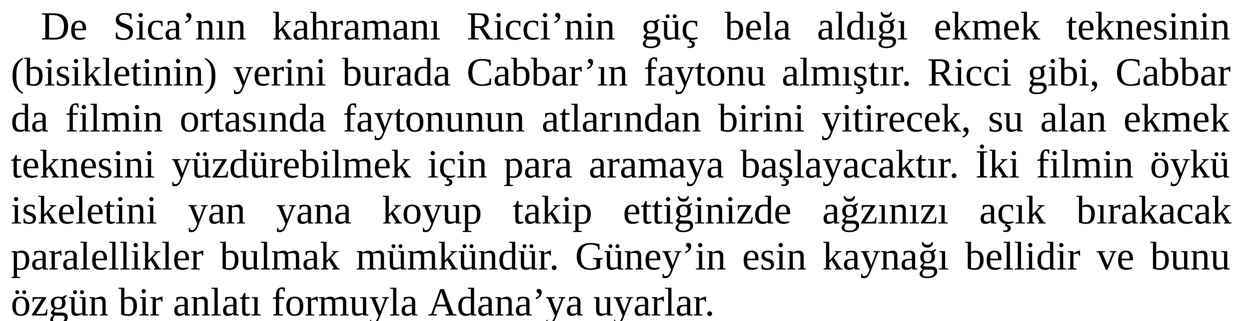
Çekildiği tarih ve coğrafyayı bilmeseniz, üzerine bir de İtalyanca dublaj yapsanız, Yılmaz Güney'in "Umut"unu tam bir Yeni Gerçekçilik filmi olarak izleyebilirsiniz. De Sica ve akranlarının 2. Dünya Savaşı'nın ertesinde kameralarını kapıp Roma'nın kenar mahallelerini köşe bucak gezdikleri, oralardaki yoksulluk öykülerini peliküle kazıdıkları İtalyan Yeni Gerçekçiliği, yaklaşık 20 yıl sonra "Umut"u çeken Yılmaz Güney'e rehber olmuş sanki.

Kuşkusuz, "Umut"taki Adana, harpten çıkmamıştır ama daha filmin ilk planından itibaren anlarız ki, bu, sadece ailesini geçindirmeye çalışan fakir faytoncu Cabbar'ın değil, o ana kadar sanayileşme yolunda ancak bir at arabası kadar yol alabilmiş dönemin Adana'sının da hikayesidir. Film boyunca Cabbar'ın Milli Piyango veya define arayarak bulmaya çalıştığı 'sermaye', bir noktadan sonra Güney'in canı ciğeri, memleketi Adana'nın arayışına döner sanki. Ceyhan Irmağı'nın kenarında aranan define, salt Cabbar ve ailesini değil, henüz hurafelerinden silkinip kurtulamamış Adana'yı da kalkındırmak için aranmaktadır sanki. Yeni bir kimlik, yeni bir sınıf peşinde koşan Adana'yı...

Takdir edersiniz ki, Çukurova'nın çocuğu, o topraklara meftun Güney'in bu öyküyü anlatırken çokbilmiş bir hoca ya da kendini beğenmiş bir Batılı edası takınması söz konusu değildir. O, tam tersine, bu 'bereketli topraklar

üzerinde’ yaşayan halka, onun fukaralığına, o fukaralıktan kurtulma azmine ve o azmin barındırdığı saflığa hayrandır. Filmde kentteki yoksulluğa dair geniş bir panoramik manzara sunar. Güney, Adana’da yaşayan nice Cabbar’ın umutsuzluğundan ‘umut’ yaratma peşindedir.

Lafı Yeni Gerçekçilik’ten açmışken, akımın manifesto filmlerinden “Bisiklet Hırsızları” (Ladri Di Biciclette) ile Güney’in “Umut”u arasındaki ‘bağı’ da gözden kaçırmamalı.



De Sica’nın kahramanı Ricci’nin güç bela aldığı ekmek teknesinin (bisikletinin) yerini burada Cabbar’ın faytonu almıştır. Ricci gibi, Cabbar da filmin ortasında faytonunun atlarından birini yitirecek, su alan ekmek teknesini yüzdürebilmek için para aramaya başlayacaktır. İki filmin öykü iskeletini yan yana koyup takip ettiğinizde ağzınızı açık bırakacak paralellikler bulmak mümkündür. Güney’in esin kaynağı bellidir ve bunu özgün bir anlatı formuyla Adana’ya uyarlar.

Filmin başında, Adana Tren Garı’nın önünde, faytonunda uzanmış Cabbar’la birlikte ağarmakta olan güne uyanırız. Bir grup arabacı arkadaşıyla birlikte müşteri kovalamaktadır. Mudilerinin sermayelerine sahip çıkacaklarını vaat eden banka tabelalarının hemen altında bir

arkadaşına cebinden çıkardığı Milli Piyango biletine ikramiye vurup vurmadığını gazeteden kontrol etmesini rica eder. Banka reklamlarının altında bu gariban insanların aylaklıkları ve dahası Cabbar'ın piyango biletiyle servet avcılığı yapması manidardır. Bu 'yasal' define avcılığı ise filmin sonlarına doğru yerini 'yasa dışı' define avcılığına devredecektir.

Hayli eskimiş faytonuyla Cabbar, üç kuruş günlük kazancıyla ailesini güç bela geçindirmektedir. Çevredeki tüm esnafa yüklü borç takmıştır. Anası, karısı, bir dolu çocuğuyla barakadan bozma bir konduda yaşamaktadır. Arkadaşı Hasan fakirliklerine tek bir deva biçmektedir: Ceyhan Nehri kıyısında yatan define... Lakin ekonomik olarak zaten ince bir urgan üzerinde yaşamını sürdüren Cabbar, ailesini daha da perişan etmemek için ısrarla böyle bir 'macera'dan sakınmaktadır. Gerekçesi de ilginçtir; "Seninkisi de büsbütün hayal" der Hasan'a, "Okumadan, üflemeden define mi bulunurmuş!" Ne var ki, o defineyi aramak Cabbar'ın kaderi olacaktır. Bir otomobil, atlarından birine çarpıp onu öldürünce Cabbar kapı kapı dolaşıp eşinden, dostundan, yanında çalıştığı eski ağalardan borç dilenir. Evindeki değerli eşyaları satar. Nihayet Hasan'ın dediğine gelecek ve yanlarına aldıkları bir 'hoca'nın kuvvetli nefesinin rehberliğinde kendisini Ceyhan kıyısında define ararken bulacaktır.

"Umut", kapanmakta olan bir devrin de filmidir. Mikro ölçekte Adana'nın, makro ölçekte Türkiye'nin içinden geçtiği bir dönüşümün... Geç de olsa bir makineleşme, sanayileşmeye, bunların getirdiği çarpık bir kentleşmeye, ufukta beliren yeni bir ekonomik ve toplumsal dönüşüme doğru önüne çıkanı debisine katarak ilerlemektedir Türkiye. Atı ölmese bile, Cabbar ve eskimiş faytonuna bu düzende zaten pek yakında ihtiyaç kalmayacaktır. Faytoncular, toplu taşımanın bayrağını çaresizce dolmuşlara teslim edeceklerdir. (Filmde faytoncular toplanıp bu durumu protesto ederler) Nitekim Cabbar'ın atının otomobilin altında can vermesi manidar, bu nedenle adamın el emeğinin can çekişmesi ise kaçınılmazdır.

Oyunculuklarından sinematografisine kadar gerçekten 'usta işi' bir yönetimi vardır "Umut"un. Türk sinema tarihindeki neredeyse tüm başyapıtlara nasılsa sızmış Tuncel Kurtiz, burada da dört başı mamur bir kompozisyon çizer. Hoca'da Osman Alyanak yine ne fazla ne eksiktir. Gelgelelim filmin ağır yükü Cabbar'ı canlandıran Yılmaz Güney'in sırtındadır. Kahramanı Cabbar'daki delice azim sanki onda da vardır!

UMUT

Umut / Hope

Yönetmen: Yılmaz Güney / Senaryo: Yılmaz Güney / Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez / Müzik: Arif Erkin / Kurgu: Celal Köse / Oyuncular: Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz, Gülsen Alnıaçık, Osman Alyanak, Enver Dönmez, Ahmet Koç, Lütfi Engin,

Semra Engin / Yapım: 1970 Türkiye / Süre: 100 dk.

Manhattan

Cem Altınsaray

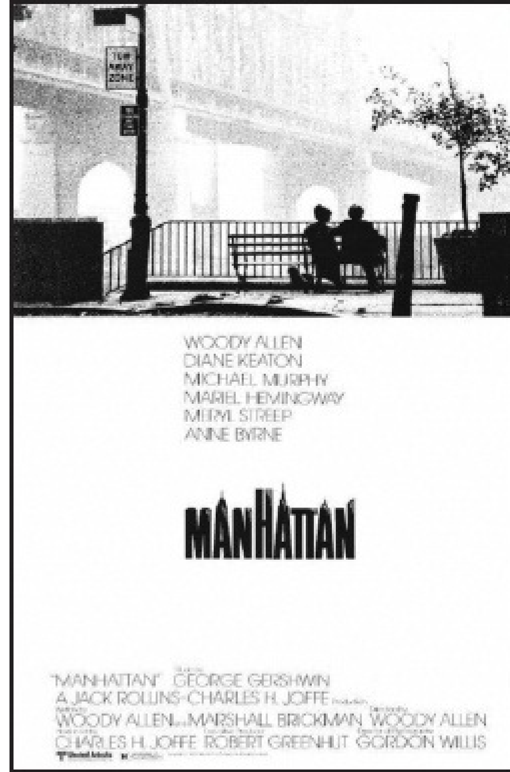


Woody Allen, “Kurosawa gibi ustaların yanında benim yaptığım nedir ki?!” der. Bu onun sinema sanatının en verimli yaratıcılarından biri olduğu hakikatini değiştirmez. En beğenmediği filmi sorulduğunda “Manhattan” yanıtını vermesi de, bu filmin katıksız bir başyapıt olduğu gerçeğini keza. 30 yıldır süregelen “Annie Hall”-“Manhattan” karşılaştırması, 300 yıl sonra hâlâ devam ediyor olacak belki. Lakin birazdan sıralayacağımız gerekçelerle ve burun farkıyla, oyumuz “Manhattan”dan yana.

Sanatçının Marx kardeşlerin tesirinden çıkıp, derin bir Bergman etkisi altına girdiğini muştulayan bu iki Allen harikası, oyuncularından, yaratıcı ve teknik ekiplere, neredeyse aynı kadronun eseri. “Manhattan”ı ayrıcalıklı, giderek eşsiz kılansa, 20. yüzyılın ihtimal, en büyük bestecisi George Gershwin’in harikulade müzikleri pek tabii. Allen’ın sadece estetik bir tercih olarak değil, hikayenin bir parçası, adeta bir dış ses gibi yaklaştığı Gershwin besteleri, başkahramanın duygularına tercüman olmakla kalmıyor. Bizi de üçüncü bir boyut gibi avcunun içine alıp, sarıp sarmalıyor, sonuna değin bir an olsun bırakmıyor. Allen, kariyeri boyunca büyük ölçüde sadık kalacağı açılış jeneriği geleneğini ilk kez ihlal ederken, Gershwin’in mucizevi “Rhapsody In Blue”sunu kullanıyor. Gordon Willis’in, en hafif tabirle olağanüstü görüntülerine işitsel bir karşılık buluyor. Daha birinci dakikadan ağzımızı bir karış açık bırakıyor. “Baba” (The Godfather) filmlerinin de görüntü yönetmeni olan Willis’in hünerli ellerinden çıkan siyah-beyaz resimler, tıpkı Gershwin’in notaları gibi ‘zamansız’ birer güzellik abidesine dönüşüyor. O hep bildiğimiz kararsızlığının ve bundan doğan mizah duygusunun sürüklediği giriş

cümlelerine koşut olarak, Manhattan'ı ölçüsüzce romantize ediyor Allen. Köprülerinden parklarına, müzelerinden şarküterilerine, öyle bir gezintiye çıkarıyor ki bizi, neden bu kadar sevdiğine tastamam ikna oluyoruz bu büyülü semti.

Woody Allen, aslan payını Gershwin ve Willis'le paylaştığı bu kariyerinin en önemli estetik başarısını, aynı düzeyde bir hikayecilikle tamamlıyor. Anlatacağı şey üzerinde, kontrol delisi Kubrick'i aratmayan bir hakimiyet kuruyor. Mizah ve duygu üretimi gibi alametifarikası olan iki konuda daha, kusursuz denilebilecek bir performansa ulaşıyor. Romantizm, drama ve komediyi melezleyip bambaşka bir şeye dönüştürürken, bu türlerin kendine has avantajlarından da katiyen el çekmiş görünmüyor.



Marshall Brickman'la ortaklaşa yazdığı senaryo, tüm zamanların en zeka yüklü esprilerini, nükte ve satirlerini bir makineli tüfek gibi üzerimize boşaltıyor. Gülümsüyor, kahkahalara boğuluyoruz. Sonra birden nefesimizi tutuyor, suspus oluyoruz. Derin düşüncelere dalıp gidiyoruz. Tüm bunlara bir de gözlerimizin yaşardığı müessir anlar ekleniyor. O sihirli bileşimin içinde kayboluyoruz...

Bir yandan aşk üzerine bir hikaye anlatırken, bir yandan da çağının, aydın olmanın ve entelektüalizmin eleştirisine soyunuyor Allen. Cinsellik, psikanaliz, felsefe, Yahudi kimliği, edebiyat ve sinema sevgisi üzerine hemen tüm filmlerinde karşımıza çıkan sayıklamalarının, en rafine, en ince ifadelerini buluyor. Gün günden insanları ele geçiren ve aptallaştıran televizyona veryansın ediyor. Her türlü yozlaşmadan, giderek değişimden rahatsız, tutucu bir aydın profili çiziyor. Bunu da 'sürekli sızlanan, şikayet eden, lakin hiçbir zaman çözüm üretmeyen, öğrenilmiş bir çaresizlik ve kendini beğenmişlik içinde kıvranan' biri olduğunu beyan edecek kadar açık yüreklilikle yapıyor. Çuvaldızı kendine batırıyor. Her şeye şüpheyle bakan bir film kahramanı kılığında tüm benliğini ortaya koyup, çırılçıplak kalıyor.

Allen, "Annie Hall"un sonunda eski bir şaka nakleder. Deli doktoruna gidip kardeşinin kendisini tavuk sandığını söyleyen adama, doktor "Peki neden tımarhaneye kapattırmıyorsun?" diye sorar. Adam da, "Yapardım ama yumurtaya ihtiyacım var!" diye yanıtlar! Allen, 'ilişki'ye dair hissiyatının böyle bir şey olduğuna getirir lafı. Tümüyle mantıksız, çılgınca ve saçma olduğunu varsayar. Yine de onsuz yapamayız der: "Çünkü çoğumuzun yumurtaya ihtiyacı var!"

"Manhattan"a dönersek... Kadın-erkek ilişkisine dair gözlemlerine kaldığı yerden devam ediyor Allen. Ne ki bir adım daha ileri gidiyor. Aydınlanmayı başarmış, moderniteye uyumlanmış şehirli insanın ilişkide mutlu olamayacağını öne sürüyor. Her şeyi biliyor olmanın duygulara gem vuramadığını, ama insanın duygularıyla arasına giren, yabancılaştıran bir şey olduğunu belirtiyor. Misal öfkesini yaşayamıyor, içine atıp bir tümör gibi büyütüyor Allen'ın perdedeki yansıması... Yaşamaya değer şeyleri sıralıyor; Groucho Marx, Louis Armstrong, Cezanne, Flaubert... En çok ihtiyacı olan şeyin aşk olduğunu saklamıyor. Lakin onun da nasıl yaşanacağından emin değil. Bu noktada 17 yaşında (akıl yaşta değil baştadır) olup kendisinden çok daha yetişkin duran sevgilisine atıyor pası: "Herkesin yozlaştığını düşünmen hata. Biraz olsun inanman lazım insanlara!" Belli bir açıdan kariyeri boyunca hep aynı filmi çeken, gelgelelim her filminde yeni bir şey söylemeyi beceren Woody Allen, tüm bu inançsızlığın, umutsuzluğun arasından sıyrılıp, bir kez daha ibra ediyor aşkı. Ve en güzel arınmalardan birini sunuyor seyirciye. Son olarak körpecikken bile itici olabilen Meryl Streep'ten, Allen'ın perdedeki kadın

karşılığı Diane Keaton'a ve tabii filme sıcaklık katan, benzersiz Mariel Hemingway'e, oyunculuklara da şapka çıkaralım. Aktörlükte de hasbelkader bir kariyer yapan Woody Allen'ın tartışmasız en iyi oyununu da "Manhattan"da veriyor olduğunu hatırlatalım. Final sahnesinde, hayatı çelişkilerden ibaret karakterinin içine düştüğü o sonsuz darboğazı akla gelebilecek tüm iyi oyunculara fark atabilecek bir maharetle, binbir renkte yorumlayışına bakın, ne dediğimizi anlayacaksınız... Sözün özü, o koca Manhattan yarımadasında bu küçücük adamın ve çevresindeki bir grup insanın sosyal ve yaşamsal sancıları ne kadar küçük kalıyorsa, bu film de o kadar büyük bizim hayatımızda...

MANHATTAN

Manhattan

Yönetmen: Woody Allen / Senaryo: Woody Allen, Marshall Brickman/ Görüntü Yönetmeni: Gordon Willis / Kurgu: Susan E. Morse / Oyuncular: Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, Anne Byrne, / Yapım: 1979 ABD / Süre: 96 dk.

[1] *Cabiria'nın filmde yalnızca bir kez geçen gerçek adı.*